

BBC音乐导读 5

贝多芬 弦乐四重奏

Beethoven String Quartets

Basil Lam 著

杨孝敏 等译

162232

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

贝多芬：弦乐四重奏/（英）拉姆(Lam，B.）著；杨孝敏等译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 5 册）
ISBN 7-80611-642-7

Ⅰ.贝… Ⅱ.①拉… ②杨… Ⅲ.贝多芬，L.V.（1770～1827)-弦乐-四重奏曲-音乐欣赏 Ⅳ.J622.07

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 23914 号

BBC 音乐导读 5

贝多芬：弦乐四重奏

Basil Lam 著　杨孝敏等译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李桂香

出版发行：花山文艺出版社（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：新华书店

787×1092 毫米　1/32　7.875 印张　127 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：13.00 元
ISBN 7-80611-642-7/G·36



目 录



引 言

当贝多芬年仅十五岁时，就首次试作完全的（fullscale）乐曲，他选择钢琴四重奏作为表现方式。更早一年，他还尝试写过协奏曲，但它只是短小的总谱，没有任何演出纪录，因此，这首曲子很可能根本就没有写完。《第一号钢琴四重奏》的第二乐章最初是用c小调谱成的主题开始，标题为“急板交响曲”（Presto sinfonia）。显而易见，这位孩童作曲家确曾考虑过写一首交响曲。与弦乐四重奏不同，这首钢琴四重奏是一部向年轻的天才敞开的领域，没有任何先例比朔贝特（Schobert）或J.C.巴赫令人愉悦的作品更一鸣惊人了。至于莫扎特的两首佳作，K.493当时尚未执笔，而K.478则是1785年的产物，这正好是贝多芬《三首为大键琴、小提琴、中提琴和低音提琴谱写的四重奏》亲笔总谱写成的同一年。对于一个梦想成为重要人物，而不仅仅是海顿、莫扎特追随者的青年作曲家来说，这是一个

令人泄气的时代。贝多芬屹立在他们中间，创作出各种音乐形式的杰作——交响曲、协奏曲、歌剧、弥撒曲，当然，还有弦乐四重奏。

看来贝多芬从开始出版他作品的那一刻起，就大胆向已故的莫扎特发起挑战，而不是针对自己的老师海顿。《弦乐三重奏》Op.3 与《钢琴和管乐器五重奏》Op.16，尽管精致优美，但它们还是有意无意地引起了与莫扎特两首调性相同的伟大作品——K.563 和 K.452——争高低；然而，贝多芬对待海顿特别擅长的两种音乐形式却是慎之又慎，直到这位更年轻的作曲家在维也纳靠奏鸣曲、两首钢琴协奏曲（又是莫扎特的领域）和《七重奏》建立起自己的声望之后，交响曲和四重奏才开始出现。

为何在尝试创作四重奏之前，贝多芬竟已写出了四首弦乐三重奏？这依然无法解释。三重奏的表现方式是大多数作曲家认作最为严谨的形式，但 Op.3 在技巧上毫无疑问已完全成熟，它出版于 1796 年。四年后，贝多芬给其友阿门达（Amenda）的信件中写道："我刚刚学会恰如其分地谱写四重奏。"

很明显，为 Op.3 提供模范的佳作是莫扎特的《嬉游曲》K.563，写于 1788 年，出版于 1792 年。这是用

此种方法创作的第一部重要作品，虽然海顿曾写过许多带有两把小提琴演奏的小型三重奏曲，他为小提琴、中提琴和大提琴改写的钢琴奏鸣曲在十八世纪末叶似乎一直十分流行。在贝多芬的这首三重奏中，没有任何部分与莫扎特该作品伟大的第一、第二乐章等同，但作品的优美卓越已经表明，贝多芬在二十岁刚出头之时，已经是一个只有两位强有力的前辈才能超越的大师了。他利用一切可能地变换“织体”（texture），有时为两种乐器谱写扩展的乐段，却几乎不借助于伴奏公式。我们可以想像，三重奏是一种众所周知又久已公认的形式；贝多芬乐思的技巧机敏并不逊于他的创意。

Op.3 的开始结合了两个“莫扎特式”的公式，但其发展部却极独具卓见，两者均进行了意想不到的调性变换。贝多芬紧紧追随莫扎特，谱写了两个慢板乐章，一个是降 B 调，一个是降 A 调，但是，他把严肃的调性置于第一个小步舞曲之后，由此，形成了对比更加鲜明的模进。这个小步舞曲很简短，是才气焕发的隽语，勾画出一个十分正常的“乐句-节奏”，第一拍无声，需听者亲自来填补。继庄严优美的“柔板”（钢琴奏鸣曲 Op.10/1 和 Op.13 的降 A 大调慢速乐章的配套乐曲）之后，第二个小步舞曲流畅，几乎没有一刻休止。其“三

声中段”（trio）特别令人感到意外，狂放的小提琴独奏大大地压倒了持续着的中提琴和大提琴和弦。它独具的吉普赛提琴演奏氛围属于海顿的世界，终乐章的美妙主题亦然。轻松愉快的过渡段早为另一首降 E 大调作品，《弦乐四重奏》Op. 127 的终乐章作了准备。Op.3 明显地给人留下了深刻的印象，一首钢琴改编曲，可能是由贝多芬本人所完成，直到 1814 ~ 1815 年才在维也纳出版，它很可能是在更早些时候完成的。

三首三重奏，Op.9

除 Op.3 之外，大约在 1795～1796 年间，贝多芬还写出两部他早期最优秀的作品——《大提琴奏鸣曲》Op.5/2 和《钢琴奏鸣曲》Op.7，后者大概是他第一部公认为伟大的作品。约在同时，他开始草拟 Op.9 三重奏和《小夜曲三重奏》（Serenade Trio）Op.8，这是一部轻松的作品，名闻遐迩，很受欢迎，而且以各种音乐形式流行于世，包括室内乐到声乐和钢琴演奏。这位年轻的作曲家从维也纳人所喜爱的“上流社会音乐”的优雅曲目中，肯定对他们的鉴赏力颇有体验。

《G 大调三重奏》Op.9/1

在这部辉煌的作品中，弦乐部分富有创造性；即使在 Op.18 的四重奏中，也找不到超越它的地方。但评论界认为它的作曲者是一位生手，大量因袭采用了海顿和

莫扎特的风格，然而这种评论由于这首三重奏和它更独特的配套乐曲《c 小调三重奏》Op.9/3 的出现，而显得软弱无力了。

为了把柔板前奏与主要快板联系在一起，贝多芬以他丰富的才智发展了一段无足轻重而又不显眼的老调，这里有必要引用如下：

谱例 1

bar 3
[Adagio]
bar 13
Allegro con brio

于是，缓缓引入的乐章立刻显现出不凡的活力，这首三重奏所表达的完全像大多数四重奏所表达的一样洪亮，在属音音级小调中，或说得更确切一些，围绕着属音音

级小调，与“第二主题”的很弱（-*pp*）和弦形成鲜明的对比。复小节线之后，从低音部可以听出，过渡段主题完全与主要主题的第一乐句融合到一起。是前者维持了发展部的主要主题，它，还不仅仅是希望，而是一位主要大师的作品。这是具有和声的雄浑感的尾声，由于在第二主题中，出其不意地转换成降记号调而产生的。

在《钢琴三重奏》Op.1/2 中，贝多芬已经把 E 大调写进一首 G 大调作品的慢乐章中。看来似乎是这样，在海顿最后六首三重奏的四首中，这位大师从自己的学生那里吸取了鲜明的调性关系（据里斯〔Ries〕说，Op.1 于 1793 年末首次在海顿面前演出）。这个柔板可以算是准歌剧（quasi-operatic）式，这在维也纳经典作品中也时有所见，即以其中的小提琴用来表现一部庄歌剧（opera seria）中的一些女主角。一个短小的诙谐曲，有点儿像海顿的小步舞曲，又一次显示了贝多芬创作三声部重奏曲的熟练技巧。（他从已出版的版本中，省略了第二个“三声中段”，此三声中段会造成 A B A C A 曲式。）

相对说来在没有展开的中乐章之后，终乐章——如果贝多芬的“急板”特色能切实体现出来——给大家留下雄浑宽广和非冲击性力量的印象。主部主题包含两个

对比的乐思，第一个公认为与莫扎特的《钢琴协奏曲》K.449（1792年出版）的终乐章相关，第二个则是曲调自身反复的两小节片段，尔后起相当重要的作用。如同在第一乐章中那样，第二主题以主调的降记号调开始，在降B大调上。然而，在十分宽阔的八小节乐句之末尾（它跨越了两个八度），恰恰是正统的D大调和弦。从复小节线处开始，这个降B→D的移动，转换了方向。发展部以第一主题的开场主题开始，环绕在降B大调或g小调，在主题的第二部分出现时，它开始连续转调，越来越偏离G大调，至少部分恢复到，亦即变成e小调，一段很弱（*pp*）的八度音程色彩神秘的乐段听起来十分新颖，即使它是由主要主题的第二部分的伴奏音型转化而来的（谱例2），谱例所示可以说是成

谱例2(a)

Presto

(b)

ff *pp*

(Cello 2 octaves below)

熟的贝多芬的最优秀的作品，优美的弦乐写作大概是三重奏的悠久传统的产物。

《D 大调三重奏》Op.9/2

《D 大调三重奏》Op.9/2，尽管乍听之下不如它的两首配套乐曲那样令人印象深刻，但仍不失为一首有创造性的天才作品，至少在其第一乐章中，两种属于第二主题的乐思引起贝多芬极大的兴趣，以致他在 Op.18/1 的终乐章中，又再次引用它平静的开场（注意第一乐句的丰富音色），采用了在其他“第一个时期”的作品中也能发现的调性配置（如:《第一号交响曲》，《四重奏》Op.29），由高一个全音的上主调的再现所组成，这里，指的是重复 e 小调的八小节乐句，只是改变了方向，使乐曲达到所期望的属音音级。发展部充满变化，例如，紧接在复小节线之后，是主要主题的上行音阶音型的有力转换。另一个天才的成就则是再现部开始处一个微弱的转换，把主题分成小提琴部和大提琴部，两者均处于最高音区。尾声巧妙地利用了上行和下行音阶音型的减值形式（十六分音符替代八分音符）。

d 小调慢板乐章，近似于海顿的某些慢板乐章，实

际上并不缓慢，而其几乎像小夜曲般以拨奏伴奏的抒情主题，勾画了一个文雅伤感的境界，但贝多芬对此仅报以友善的不屑一顾。当然，在多少有些含情脉脉的旋律中，隐含着一丝拙劣的模仿（parody）。
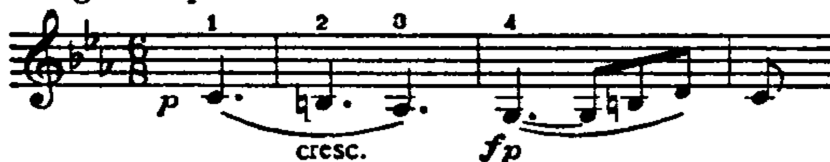
简短的小步舞曲几乎可以说是舒伯特的风格（例如：第一个八小节乐句的终止式）。当不可思议地平静的三声中段渐渐减弱，转成D大调的占支配地位的七和弦时，其效果则预示出《第七号交响曲》中相似的乐段。至于舒展的、宽广地贯连的回旋曲，大提琴的高音主题在中提琴的低音衬托下，自然使人追忆起莫扎特后期的那首四重奏K.575，也是D大调，出版于1791年。贝多芬对音色超凡的敏感可以在号角般的A大调八度音程中品味出来，在其主题中，中提琴衬托着大提琴。
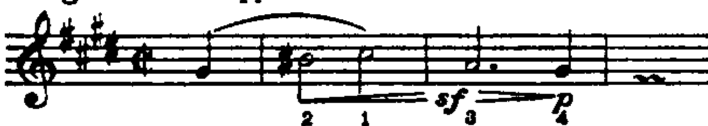
《c 小调三重奏》Op.9/3
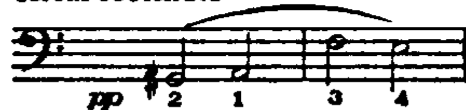
贝多芬最早的c小调乐曲是一首交响曲的草稿，其主题转调成十分不寻常的降e小调，用于1785年写成的三首钢琴四重奏的其中一首。这个主题的阴郁而又断然的情调标示着作曲家首次完成的c小调作品（《钢琴三重奏》Op.1/3）的主要特征。在Op.9的三首三重奏

中，c 小调又用于配套乐曲的第三首中，而我们又再次感受到在全部“贝多芬的 c 小调作品”中所体现出来的热烈的激情、高贵的感伤和抒情诗般的、对比鲜明的主题（通常用降 E 大调）。的确，弦乐三重奏并非是悲剧性的，甚至也不是忧郁情调为主的作品。第一乐章（标示为“热烈地快板”）充满了英雄的气概，也同样洋溢在以后的贝多芬 c 小调作品中，例如，《四重奏》Op. 18/4，《第三号钢琴协奏曲》和《小提琴奏鸣曲》Op. 30/2。未经和声配置的开始乐句是基本主题的最早版本，贝多芬在不同时期多次返回以顾，尤其是在 1820 年之后的岁月里，他忙于谱写的最后几首四重奏：

谱例 3

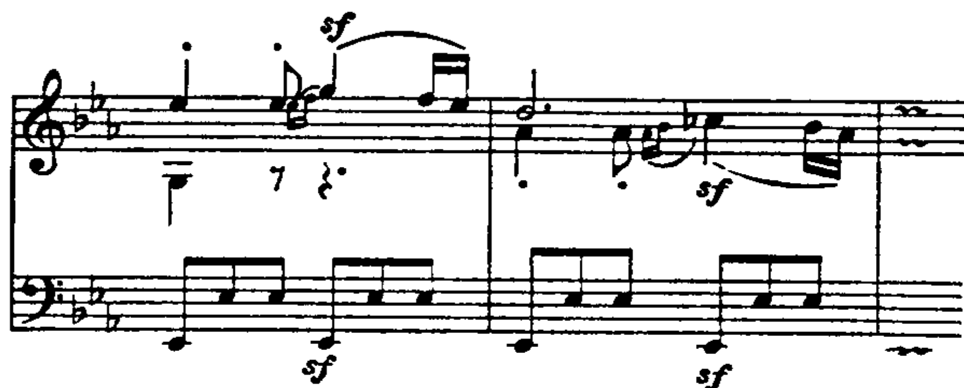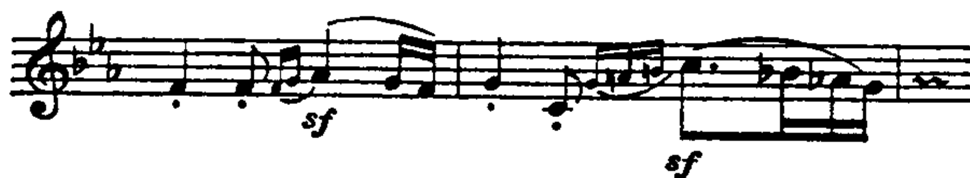






这个快板是另一首四分之一世纪之后写成的杰作的有价值的先驱，尤其是在其辉煌的发展部中，基于呈示部结尾微小的细节：

谱例 4



复小节线（double-bar）之后，小提琴和中提琴的互换，成为这一单独而简洁的乐句：

谱例 5



在再现部中返回第一主题是贝多芬所有伟大的古典奏鸣曲乐章中解决这一关键的最佳方案。在呈示部第二主题之前的有力和弦的扩展形式之后，开始乐句的前四个音符出现了，纵然不一定处于“正确”的调性中，却形成一个悲怆的模进，深沉而富有表现力，贝多芬在《四重

奏》Op.131 终乐章的尾声中运用了它，几乎没有更改。四分音符音型由大提琴维持在 G 上（所期望的属音音级持续音），然后，从小提琴奏出的急促的十六分音符中，我们感受到调性的变换及随之发生的主题的完整的陈述（中提琴和大提琴奏出八度音程）。在尾声的最后，属音音级乐段再度出现，这次，是由大提琴的最低音弦维持在 C 上。

如果在作品的后面部分，没有什么可以与这伟大的、几乎像交响曲般的第一乐章相匹配的话，那么，在精心谱写的柔板中，还有许多贴切的笔触，而诙谐曲——令人吃惊的是与第一个快板一样，用的是 6/8 拍——在贝多芬任何时期的作品中，总享有一席之地。这首乐曲以高超的技巧谱成，产生了类似管弦乐团般的洪亮效果，一刻不息地表现出纯室内乐的风格。在贝多芬早期的小调调性作品中，惟一不成熟的标志——对一位年轻艺术家来说，这是非常自然的特征——可能是诸如在《第一号钢琴奏鸣曲》（f 小调，Op.2/1）、稍后一些的 Op.10/1、《四重奏》Op.18/4 以及这首《c 小调三重奏》各个终乐章中所表现出来爆发而缺乏耐心的浮夸修饰。但此时，这种印象被对比鲜明而雄浑的第二主题（降 e 小调）所驱散。大调的调性“逐渐消逝”的终结在《钢琴三重奏》Op.1/3 中曾被仿效。

六首四重奏，Op.18

无论何种原因，早期作品（从 Op.1～Op.9）的神奇而又确凿的技巧和创造性在弦乐四重奏方面发展得不快。1799 年 6 月 25 日，Op.18/1 被送到贝多芬的朋友卡尔·阿门达那里，在第一小提琴声部上，附有令人感动的挚爱的题词。而恰恰两年以后，贝多芬写道："勿让任何人见到这首四重奏，因为我已大幅度修改了它。直到现在，我才明白如何恰如其分地谱写四重奏。"

根据乐谱草稿，诺特博姆（Nottebohm）认定，Op.18 四重奏的其中四首是按 3、1、2、5 的顺序谱写成的，4 和 6 两曲的先后安排难以确定。虽然在 1798～1799 年格拉斯尼克一世（Grasnick I）的乐谱草稿中，《D 大调四重奏》吸取了 G 大调主题（未采用），并且标上了"四重奏 2"这一称呼，但是贝多芬与阿门达的通信确切地表明，较早期版本的《F 大调四重奏》事实上是第一首：假若不是如此，我们就不得不假定

No.3是在他学会“恰如其分地谱写四重奏”之前就写成的。里曼（Riemann）认为c小调（No.4）是六首中最早的一首，根据风格，判断其属于波昂时期。No.6的第一乐章和芭蕾舞剧《普罗米修斯》（Prometheus）废弃的开场草稿的乐思（其本身根据《第二号交响曲》的草稿谱成）之间的相似性支持了一种观点，认为这首是此套曲中最后谱写成的。作曲的先后顺序看来是这样的：

Ⅰ. c小调No.4——可能是根据No.1的第二版本大加修改而成

Ⅱ. F大调No.1（第一版本）

Ⅲ. D大调No.3

Ⅳ. A大调No.5（不确定）

Ⅴ. G大调No.2（不确定）

Ⅵ. 降B大调No.6

《F大调四重奏》Op.18/1

在开始主题经过几个阶段达到完美的形式之前，贝多芬就考虑其第一乐章按4/4拍，而不用3/4拍（在这些最早的版本之一中，主题使人联想起海顿的《降B

大调四重奏》Op.50/1)。这个乐章从贯穿主题的节奏中吸取了无穷的力量与活力，难以想像，普通节拍草稿竟超越了所尝试的几小节。若无蕴藏在其中的激动人心的四分音符，海顿的主题根本无法向前展开。从开始持续的音符中，取出多余的四分音符，这个主题就适用于贝多芬在其创作生涯所有阶段常采用的齐奏（unison）开始的音乐，尽管他后期的风格几乎不允许在奏鸣曲乐章之始运用“对题”（counter-statement）的大胆和声。为了抵制在某些四重奏中仍然流行的不合理的乐思，早期的贝多芬仍谨慎地追随着海顿与莫扎特的创作思路，这个乐段需要更仔细的剖析。

谱例 6

bars13 ff.
[Allegro con brio]
[p]
p
cresc.

用一种省略法，从第5~8小节中，省掉第6和第7小节，这样就得到一个两小节的乐句。将二分音符配置和声，作为一个倚音，贝多芬创造出有高度表现力的进行，十九世纪浪漫主义流派的作曲家们用它来渲染思念及恋爱失意的效果。基本的和弦只是一个减七度，可以通过这种古老的和声记谱法来表示。在第三个乐句中（标有 x 记号）把一个三拍子倚音加到第四个八分音符的g小调和弦上，由此加剧了紧张的气氛。善于掌握这种变通之才的这位年轻大师甚至毋需仿效海顿或者莫扎特，而所谓对这首四重奏采取一种保护扶助的态度仅仅是一种不切题的无稽之谈。

平静地返回到主调的谐和的终止之后，过渡段又开始展开刚刚描述的构思，在震颤的和弦上以倚音来满足第一小节。这在高音声部间是个绝妙的大胆举措（连续的九度音程和一个错误的关系！）；很明显，一个在开始主题中能表现这样一个范围的乐章在起始时就必须有持续力的继续，而在天真无邪的第二主题组出现之前，其准备就被突然向降A大调的转移而推迟了。发展部的d小调属音音级的有力宣泄只是一种牵制力而已，因为这密切的近关系调在整个乐章中不起任何作用。可以展开的是具有莫扎特式的优雅风格的第一主题，以简短的交

换开始，依据最开始的八小节陈述之后所放弃的乐句。对紧随着的第一小节的复调（polyphonic）处理方式表现在各个时期伟大的贝多芬作品中，并以一种没有任何以往杰作先例所能赋予的方式揭示了四重奏创作方法的全部力量，恰好是在这首四重奏修改过程中完全重新谱写的乐段之一。在发展部其余部分中，从容的不断重复的八分音符模进使对比更为恰当，并同时表现在音色和节奏上。当再现部很强地开始时（第179小节起），认真的听众必定会惊异，而呈示部第13~29小节中的富有表现力的和声会变得如何呢？提出此问题并知晓如何答复的能力赋予人们一种音乐所带来的巨大的富于智慧的欢乐。贝多芬的业已成熟的驾驭能力，指使他舍弃由于发展部强有力的和声而削弱效果的整个段落。在第一版本中，他已经意识到此乐段应引起注意，不堪重复，但却一直煞费苦心地竭力参考可能涌入的第一主题。在这首四重奏的最后版本中，我们注意到，一些主题的暗示被取消了，这对我们理解他的方法提供了有价值的线索。尾声则巧妙地把再现部末尾的四分音符上升音阶与无所不在的音型 ♩♫ 结合起来（这个音阶音型在发展部已起了重要的作用，见第131~133小节）。以其和声的范围、主题的集中和器乐的纯熟，第一乐章即是典

型的第一流贝多芬作品。

阿门达讲述了贝多芬如何给人演奏了“柔板，很温柔而热情地”，并问这个乐章唤起了什么意象。阿门达回答“两个恋人在离别”，贝多芬说：“很好，我正在考虑《罗密欧与朱丽叶》（Romeo and Juliet）一剧中坟墓中的场景。”一页丢弃的此乐章末尾的草稿上标着“最后的叹息”，似乎确认了这一轶闻的真实性。即使没有这样的证据，从这首十分美丽的乐曲中，也可以感受到戏剧性的成分，它含有深情而又广阔的内涵，然而这在贝多芬纯粹个人生活的慢速乐章中从未出现过。

即使不过分牵强附会罗密欧与朱丽叶的结合，在这个柔板乐章中，仍可以发现戏剧情节的轮廓，炽热的情感用对话来表现，导致了最终的灾祸与毁灭。与此同时，各方面均保持在完整的奏鸣曲形式中；在小调尾声中，极度的暴烈情绪由于第二主题的宁静美而增强了，并在D大调中重复着。与各个高潮相关的激动的音型并非为此目的而产生，它是从主要主题的一个乐句展开出来。

在舒伯特的《C大调四重奏》的慢速乐章中，如果此音型以发展部第一主题的断续的乐句赋予大提琴声部，就使人联想到此种感人的效果，或许，这个尾声确

实根据四重奏的创作方法提出了过多的近乎乐团的要求，但是，这个乐章从整体看，对音色想像得十分美妙（注意第二小提琴和中提琴的八度音程重奏），直到写出《英雄交响曲》（Eroica），贝多芬才超越了创作这个柔板栩栩如生的悲剧形象的才能。莎士比亚欲写出比《罗密欧与朱丽叶》更为深刻的剧本，但是《哈姆雷特》（Hamlet）也并没有削弱他早期悲剧的抒情诗般的真实性。

在慢速乐章所表达的浪漫主义的激烈感情之后，一个小步舞曲会显得太正规，一个生动的诙谐曲又太不连贯，紧随着这个柔板的可真是一个诙谐曲。只不过其中的半音成分和变换小节重音产生了一种不安的效果，把它与四重奏上半部分的严肃性联系到一起。论技巧，令人赞不绝口，它是一位绝对的作曲大师的作品。注意，举例而言，在第 37 小节起的开始主题的重新配置（在这部作品的第一个版本中——谱例 7，这是一个“完全”〔literal〕的重复）。尔后，就是这些小节的第三次形成和声（第 64 ~ 68 小节）。令人难以置信，这种谱写法竟被评论为：一位有待成熟的艺术家在形成本人风格的过程中模仿他伟大先辈的作品。在四个乐章奏鸣曲架构的第三部分，贝多芬的成就早已超越了他们。这个优秀

谱例 7（a）

bars 1-6

[Allegro molto]

p

（b）

bars 37-41

Vla.

[*pp*]

Vln.II

cresc.

p

的诙谐曲以一种任何其他经典作品均未曾采用过的方式渐渐地摆脱了半音的紧张情绪；三声中段，以爆发性的幽默，运用了偶或从主要乐章（第 25～28 小节）中遗留下来的次要音型，仍然是，至少名义上，处于主音调性并以其对管弦乐团的富有想像力的召唤而闻名，这种手法亦从未被仿效过。第一小提琴的协奏式过门，已被海顿和莫扎特成功地运用的一种构思方案赋予新的意义。那些久久铭记调性关系的听众们，在听了第一乐章再现部中的相似并置之后，将会欣赏领悟到三声中段的 F 大调－降 D 大调。（同样的关系会在终乐章中再现。）

在其“第一个时期”的钢琴奏鸣曲中，贝多芬利用他无穷的创造力通过谱写回旋曲终乐章来探索乐器的表现力。这一程序在他的各首协奏曲中继续存在，并在《华德斯坦奏鸣曲》（Waldstein）的织体中达到顶峰。弦乐四重奏则没有提供这种可能性，因此需要不同的解决办法。Op.18/1 的终乐章轻快地以听起来确实像一个典型的回旋曲主题开始。听——因为我们必须这样做——没有预知，经过大概是一个奏鸣曲形式的第二主题的插段（episode）之后，我们等待着主调的返回。回旋曲的第二次出现后，导致完美的复调发展部，尤其受到评论家们的关注，他们想像，这位作曲家在对位问题上，缺

乏天赋。随着发展部开始探查其两个主题的排列，我们意识到，它有可能无限地扩展，但经过一个高潮就突然消失，变成了降 D 大调抒情诗般的插段。这个主题并不新颖，而是在第二主题或第一个插段之末尾所引入的一个音型的转位：

谱例 8

[Allegro]
bars79 ff.
Vln.I
p
bars136 ff.
pp

为了给这个主题伴奏，主要主题中三个一组的十六分音符又出现在四重奏的第一个版本内，但是，贝多芬却在修订版中删去了此细节，表明他对“主题的统一”并不特别重视。在与已陈述的赋格式的插段进行交替时，这个旋律以在他的早期作品中从未见过的、舒缓的雄浑力量扩展着，与贝多芬中年时期的博大的构思相比，并非不够大胆。然而，这位有建树的天才的另一绝妙之处是，在尾声之始（从较早听到的过渡音型获得——把第 102～108 小节与第 333～345 小节进行比较）

是减七度音程的下行模进。也许因为这首曲子完全谱写了两遍之多，在 Op.18 的六首四重奏之中，这首四重奏在表现形式上，变化最为丰富多彩，在整体配置上，最有大师的风范。

《G 大调四重奏》Op.18/2

谱写这首轻松愉快的娱乐性作品的作曲家并不是革命者。关于他音乐的深刻意义，无论他 1810 年向贝蒂纳·布伦塔诺（Bettina Brentano）说过还是没说过，他总是乐意谱写古典主义风格的作品，旨在向鉴赏家们奉献欢乐。逐渐趋于严重的耳聋和约翰逊（Johnson）博士怀念地称之为“困扰生命的想像力的欲望”可怕地加剧，迫使孤独感降临到他头上。在此之前，贝多芬和歌德一样，善于社交并享受一切思想领域中活跃的智慧交流的愉快。

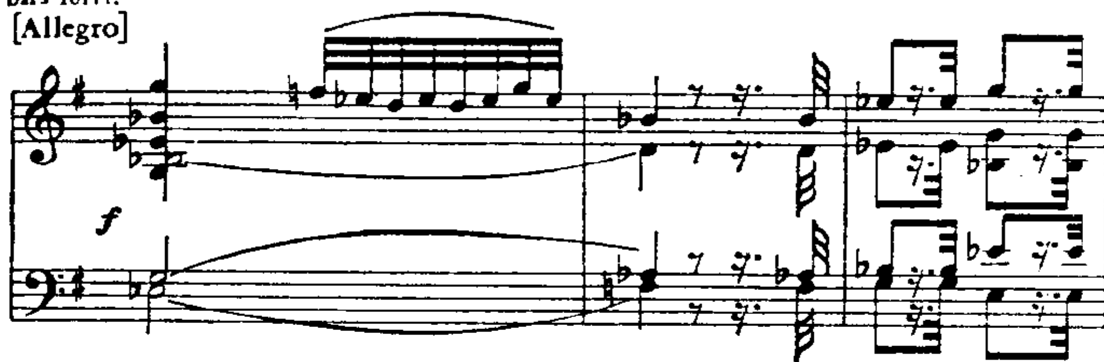
这 Op.18 的第二首四重奏的第一乐章具有传统形式，相对于嬉游曲来说，向属音音级的过渡相当正规，主要主题巧妙地包含在八小节的乐句之中。不管怎么说，贝多芬从来就愿意通过其早年的创作形式和旋律语言中寻求新的意义；伟大的艺术家绝不会由于感觉到自

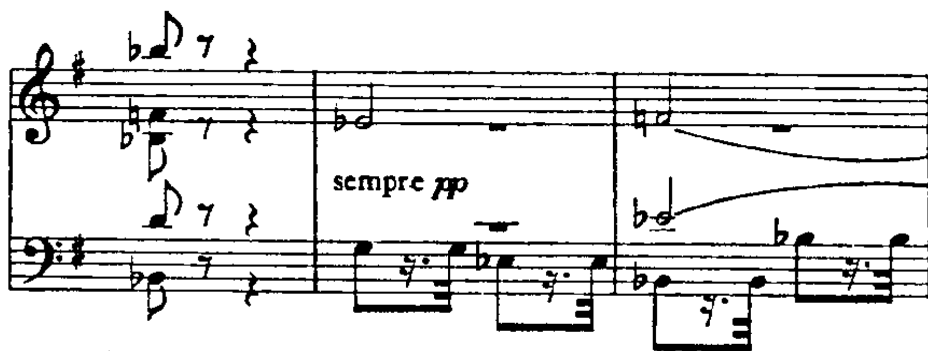
己的不足，而否定哺育他们起步成长的传统。
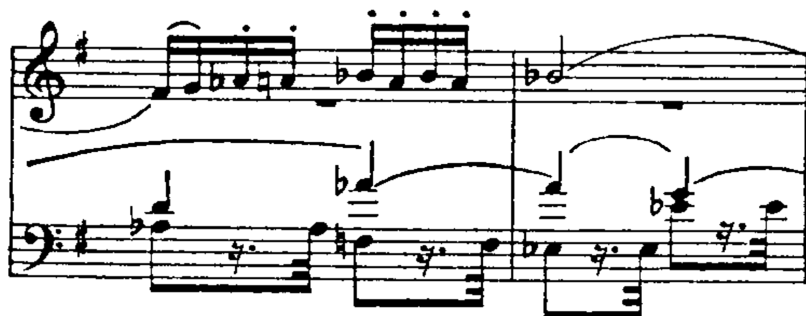
然后，第二组也甘愿转向 D 大调和其关系小调的正统调性；这种限制在发展部的初始，加强了主要主题的出现，现在是降 E 大调（第 101 小节），紧接着是富有浪漫主义情调的神秘乐段，基于如同在乐章之始的附点的乐句（谱例 9）。第一小提琴声部的十六分音符来自第二主题（第 39 小节），与主要主题（第 27 小节）的过渡段相结合。这使人惊服的乐段揭示了诗意的深度，整个轻松愉快的乐章由此而涌出。（顺便注意，中提琴的宽阔的旋律线。）

贝多芬有许多办法把发展部与再现部结合起来——在奏鸣曲风格中至关重要的一点——在此谱例中，他采用了过渡段中一个似乎偶然的细节。这仅仅是第 21～22 小节的节奏 ♩ ♩ | ♩. ♬ （相同的模式，亦见谱例 10），改变成 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 | ，它标示着大提琴的第一主题的介入，通过第一个乐句（第 145 小节起）以强调礼仪的方式向前继续。富于机智的模拟报信者的效果，来自第一小提琴鸣铃般的八度音程。发展部没有运用主要主题的第一小节，这样，在再现部中，就使它有机会展开。由此，这音型的扩展，通过转调模进，达到 E 大调的属音音级。现在，e 小调已非常接近于主音调性

谱例 9







G 大调了，但是，贝多芬把神奇地富有诗意的效果选择给予主题的开始六小节 E 大调。终止音型返回到原调 e 小调之后，重复数次，取代以这种似是而非的调性结束，而整个第二组适当地沿用着 G 大调。所有这些高

度的创见使发展部变得新鲜，一个广阔的尾声就不再值得考虑，此乐章以其第一主题结束，与十多年后的《第八号交响曲》一样。

海顿在其成熟的四重奏中，往往在慢速乐章以小提琴独奏加上伴奏（例如：Op.64/4），而 Op.18/2 的“如歌的柔板”属于协奏式乐章的传统，带有如莫扎特的《哈夫纳小夜曲》（Haffner Serenade）这类作品中的独奏小提琴特色。智慧与感情不相匹配，表现在终止音型突然转换成接近门德尔松式的诙谐曲间奏，埃尔加（Elgar）很可能在其《大提琴协奏曲》中记起这一点。柔板的反复（reprise）把协奏的成分运用到大提琴及最后的整个四重奏组。

这个诙谐曲，如《A 大调钢琴奏鸣曲》（Op.2/2）中的诙谐曲一样轻快，并得到充分的表现；三声中段之后的返回，在“晚年贝多芬”式的简明织体上，给人深刻的印象，配器极富想像力，例如，考虑到中提琴持续的空弦 C。

三个乐章之后，特点表现在才智、魅力和情感方面，而不是构思的雄浑；终乐章尽管仍然处于一种喜剧的状态之中，表现了一种更动人的情绪——《第一号交响曲》终乐章高超的移植改编形式。尽管绝不会比四重

奏写作的效果差，它仍可以不费多少劲儿就转用到古典乐团上去。简明的主题，以其对位的关系小调，与六首四重奏中的其他曲子相比，它更接近于海顿的作品，而其以后的发展则更多地具有伦敦交响曲的风格。与 Op. 18 第一首四重奏的终乐章一样，这个富有生气的乐曲既不是回旋曲也不是奏鸣曲；概略地说，它的架构是清晰明确的“第二主题在属调上”的奏鸣曲，尔后，又在主调中再现。在此背景衬托之下，主要主题数次以回旋曲的形式返回。这种术语问题并不重要，我们毋需探究根柢。

第二主题以十八世纪的严谨形式，在正统的属音、重复的 A 上结束，避免了所预期准备的 D 大调完全终止式，而在持续音 C（慢乐章中的 F 大调快板间奏曲的属音）上导入一个富有深刻诗意的间奏。当它仍然避免在任何地方完全终止，而与喜剧性的强音在总（home）属音音级上得到了解决时（它的 18 小节！），我们却由于遵从者的异议而起了疑心，尤其是当这个和弦处于只需要正式采用以得到承认的环境下。主要主题以回旋曲的风格适当地沿随着，当然，调性不对，现在，它以降 E 大调出现（见谱例 9，第一乐章），由此，发出了 G 大调以及莫扎特《钢琴协奏曲》K.453 中降半音的六度

谱例 10

bars179 ff.
[Allegro molto quasi Presto]
Sul una Corda
bars 194 ff.
Vln.I
Vln.II
Vln.I
original form

音程的相同回响。

由这陈述所引伸出来的插段（episode）的总主音G，被视作 c 小调的属音音级，但有时在它复原之前，它仍然作为该作品的主要调性。然而，再次返回到下属音音级（C 大调，慢板乐章的调性）之后，主题则缩减为其第三小节，有时加以转位（谱例 10），它已经以十六分音符的形式，在一较早的过渡段中行使职能了（见第 112 小节起）。一切均第二次在正统的属音音级持续音部平息下来，但是其和谐度却模棱两可。一旦这种暧昧解决了，转到久以等待的属音音级和弦，这种方法又丧失了。交替着的两个和弦实质上是古典主义风格的传统；而其实在莫扎特的作品中，这对和弦的第二个适当

地让位于第一个，贝多芬则颠倒了这个程序，在“错误的”和弦上，加了一个延长记号：

谱例 11

其中，升 C 大调不明显地被降 D 大调所取代，从而它必须设法“解决”，不是向后转到 D 大调，而是向前转到降 A 大调。与前面的降 E 大调相比，这更是一个错误的调性，当升 C 大调重新坚持自己的存在（第 240～241 小节），复原到现状或最终到 G 大调主题时，它缺乏保持其同一性（identity）的信心，甚至无力反抗。这个优秀的终乐章的其余部分则留给了再现部，一个简短的尾声，下属音音级最后羞怯地闪现了一下，太迟而无

法使人听见。

《D大调四重奏》Op.18/3

无论这首四重奏是否为六首中最早完成的，评论界发觉其中的不成熟之处，抱怨《吕西达斯》（Lycidas）缺乏《失乐园》（Paradise Lost）的宏伟庄严。如果假定造诣高深而富有诗意的开始比起 Op.18/4 或《悲怆奏鸣曲》（Sonate Pathétique）充满激情的哀伤稍逊特色，我们就绝不可能理解贝多芬。海顿和莫扎特都没有可能以这种方式开始一首四重奏，其乐章绝少通过小提琴的装饰音型，以较低音声部的持续的和声来划定。

第二主题组的主要乐思迂回地接近于正统的属音音级；它以 C 大调开始，很快地转变成 a 小调。像第一主题一样，它也是静静地如抒情诗一般，而当发展部用开始主题以主音小调开展时，我们则会假定，整个乐章依然处于这种气氛之中。然而，此发展部渐渐地形成一个强有力的高潮。古典奏鸣曲形式乐章几乎一成不变地通过“属音音级的配置”而返回到再现部。发展部会发掘或多或少远离主音的调性音域，调性结构的逻辑要求这种方向转换，所谓回到中心——一个已由布朗宁

(Browning) 在《加卢皮的触技曲》(A Toccata of Galuppi's) 中详细描述过的程序，只不过历史范畴不甚正确。

"听！属音音级持续，直到它肯定得到回音。"

在目前的乐章中，所提到的高潮在和弦中达到最高点，比布朗宁所能想像的更有持续性，但它并非我们设想的属音音级（A 大调)，而是升 C 大调，即升 f 小调的属音音级。和弦突然地消失了，留下其升 C 大调低音。当它降低到很弱（*pp*）时（切勿错过中提琴和大提琴在其最低音域时的优美音色)，第二小提琴奏出第一主题的两个长音，A—G，由此，把它转变成 D 大调的属音七度音程：在我们还没来得及注意这一事实之时，再现部业已开始。(贝多芬听过海顿的《D 大调第 93 号交响曲》吗?）在此乐章的初始，主题以主调在第 10 小节典型莫扎特式地终止。但是，它随即采用了一种不同的程序，中提琴和第二小提琴进入 (168～172 小节）第二组的原始过渡段被省略，体现出优美的下属音音级的色彩。由于第二主题（降 E 大调）和第一主题的最终陈述并置，使其简洁的终乐章同样具有创造性。

在降 B 大调中采用"流畅的行板"，部分是由于第

一乐章第二主题的 F 大调和降 E 大调出现而配置。在《钢琴奏鸣曲》Op.7 中，大篇幅贯穿的回旋曲富有广板的浪漫庄重风格，只不过贝多芬此时运用的已相当熟练，把感情凝重的严肃性与更为优雅的风格进行对比，这是从莫扎特作品中查验出来的，此后他继续加以吸取，直到生命的终结。

十二小节的主题极其巧妙地构思出来；旋律以第二小提琴开始，在陈述完成之前，由第一小提琴接替并重复演奏。尽管总规划是一个回旋曲，但由于高度富有想像力地使用组成主题的四个八分音符音型的变换形态，此乐章最终得到统一。

伦茨（Lenz）把贝多芬的作品分成三个时期，被人们普遍接受；然而，第三乐章（请注意，没有被称为诙谐曲），以其微弱的悲怆音韵与其较为自由的节奏，几乎可以归入晚期的四重奏。学习音乐史的学生们会欣喜地注意到，这简洁的“minore”是基于十七世纪夏康舞曲（chaconne）的四音音型，巴赫在其具有相同的 d 小调调性的小提琴杰作中也曾经运用过它。

尽管 6/8 拍急板终乐章并不非常具有贝多芬作品的特征，这首简明的奏鸣曲形式的乐曲还是明显地使舒伯特产生了强烈的印象，他很可能是无意识地在他本人创

作的《d小调四重奏》和《G大调四重奏》中受到了影响。贝多芬在他的《大赋格》（Grosse Fuge）Op.133中看来是记起了这强有力的复调发展部。

《c小调四重奏》Op.18/4

Op.18的第四首四重奏，尽管在作品编号上编在其他贝多芬第一个时期的c小调作品之后，但它所体现的特征却说明里曼把它定为波昂年代某个时期的作品这大概是正确的。然而，这种苛刻的研讨方法同样可以把《c小调钢琴奏鸣曲》Op.10/1和Op.13（《悲怆奏鸣曲》）的日期定得早于《弦乐三重奏》Op.9/3之前。也许，在运用四重奏表现方法中蕴藏着某种不安，这是由于没有钢琴的宽广音域和力度所引起的，而"贝多芬的c小调作品"又极富有爆炸性的重音特征。难以置信，第一乐章中的某些手法是作曲家在知晓"如何恰如其分地谱写四重奏"之后，并修改了Op.18/1的产物。

第13～16小节和其他地方的很强的（*ff*）和弦，以及靠近发展部结尾（第128～135小节）的有韵律的震音（在其他地方会给人深刻印象的乐段）是所用方法的两个示例，这种方法虽然最早来自海顿，且由舒伯特

和以后不少作曲家紧紧沿用，但它事实上并不是真正的四重奏风格的一部分，它不必将此原始的技巧改作较小的表现方法就能使人联想起庞大的管弦乐团效果。不过，这些不成熟的标记并没有严重削弱该第一乐章的高度严肃性。第二主题的衍生从一开始就相当富有想像力，特别是当主题的第二种形式在再现部中以 C 大调出现时，这种主题的关系是由海顿确立的，这在古典主义的奏鸣曲风格的演变中是至关重要的成分。

谱例 12

bars 1-8
Allegro ma non tanto

Vln.I

bars33 ff.

Vln.II

相对来说，这个才气横溢的“诙谐曲”不如《第一号交响曲》那样温文尔雅，与其他乐章中所体现的内向性风格形成了几乎是过分尖锐的对比。它认为有必要展示最枯燥的公式，但同时又借助于“小节-节奏”中到处都是的未曾预料到的意外抓住了听者的注意力。运用高度传统式的主题附加地强调了“乐句长度”的不匀称性，例如起初，开始的四小节使人联想起一个八小节的乐句直到中提琴在第六小节进入，第一小提琴在第十小节进入，弱拍强调连接音符，给无辜的听觉带来了进一步的混乱。一旦更加讨人喜欢的“第二主题”从主要乐思中创作出优雅的八小节乐句，其效果则颇具打油诗的味道，特别是在“旧世界”（old world）伴奏和莫扎特风格的终止式中：

谱例 13

bars12 ff.
[Andante scherzoso quasi Allegretto]
Vln.I
pp
Vln.II
pp

只有莫扎特的《g 小调四重奏》与舒伯特的《a 小调四重奏》中的小步舞曲能以其哀婉的庄严与绝妙的第三乐章相媲美。如果说这首四重奏主要是属于贝多芬作品最早的风格，那么，小步舞曲就更是完全超越了专门寻找脱离这种风格影响和印记的评论。其开始的八小节

谱例 14

Allegretto

sf

Eb: I → V

F minor: I → Vc

C minor: 6/4 7/5 8
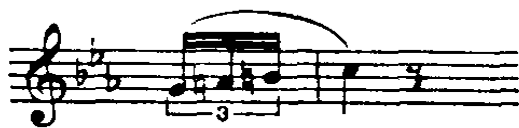
[V → I]

乐句（谱例 14）就提供了一个能够体现贝多芬作品和声想像中的深度与精致的示例。当然啦，调性是 c 小调，但第一小节中的主音和弦看来属于降 E 大调，而属音音级是在第四小节出现。然后，和声通过 f 小调向前发展，借助于第五小节中强调的第三拍上的属音音级而得到加强。只有在整个八小节主题的终止式中，c 小调的属音音级才首次出现。复小节线之后，持续的非莫扎特式的半音体系往上走，直至低音音部落脚在降 D 大调，c 小调“那不勒斯”（Neapolitan）和弦，虽然主音本身直到另一个半音乐段才会呈现，这次是下行音阶，在最后几小节，才稳固建立起 G 大调和弦。因为作品的四个乐章均系 C 大调，三声中段以降 A 大调自然音阶展示了独一无二的调性对比。贝多芬经常指出，小步舞曲重复演奏时应比第一次更快些。

终乐章，如同《奏鸣曲》Op. 10/1 的终乐章一样，急速但并不开阔。像第一乐章一样，它把一些音乐片段置于四重奏表现方式的天然法则上，如果它被用来演奏快速八分音符和弦，它就会传送出激动的情绪而不是驱动的力量。“最急板”的尾声在一首后来的四重奏（e 小调 Op.59）的结束部分显示出进取性。在较早期的作品中，C 大调的最后几个小节靠精致的和声混合来延

伸，其中，它并非与自身的属音音级交替，而是与 f 小调和弦。对于听者，并非仅仅对理论家而言，这表明 C 大调本身可能是一个属音音级，直到最末尾其音型（谱例 15）才确认最后音符的状态：

谱例 15



《A 大调四重奏》Op.18/5

众所周知，贝多芬模仿了莫扎特的《A 大调四重奏》K.464 的最后两个乐章；如下观点由此而得到支持：贝多芬本人的相同调性四重奏是仿效莫扎特的作品而成。按照车尔尼（Czerny）对奥托·雅恩（Otto Jahn）的追忆（1852 年秋），“贝多芬曾经在我家见到了由莫扎特谱写的，赠给海顿的六首四重奏总谱。他当时翻开其中的第五首——A 大调，说道：‘我认为这才称得上是一部作品！莫扎特在这部作品中向世界宣称：看，如果天时得当，我会创造出何等的作品来呀！’”

艺术家总是按照他们本人的体验格局进行创作，与历史决定论的外界观不相符合。贝多芬作品的第一乐

章，如果你喜欢的话，比莫扎特作品的第一乐章更质朴、更富有原始的气息；贝多芬能欣赏和声过渡段（考虑一下第 11 ~ 18 及第 61 ~ 65 小节）直截了当的公式，对于莫扎特作品更严肃风格的紧凑织体，似乎显得过于简单化。然而，如果把运用传统素材视为不成熟的标志则是一个错误。贝多芬本人特别喜爱而又最富他本人特色的奏鸣曲之一，是接近现代的 Op.22，包括它严肃"古典主义"的第一乐章。所以，在《A 大调四重奏》中，使贝多芬感兴趣的是主要以呈示部的过渡段音型来谱写发展部，而不是 Op.18 的第一首四重奏那种大胆的创造性。同样地，当再现部通过传统的总属音音级出现时，它几乎变成实实在在的呈示部复制品。
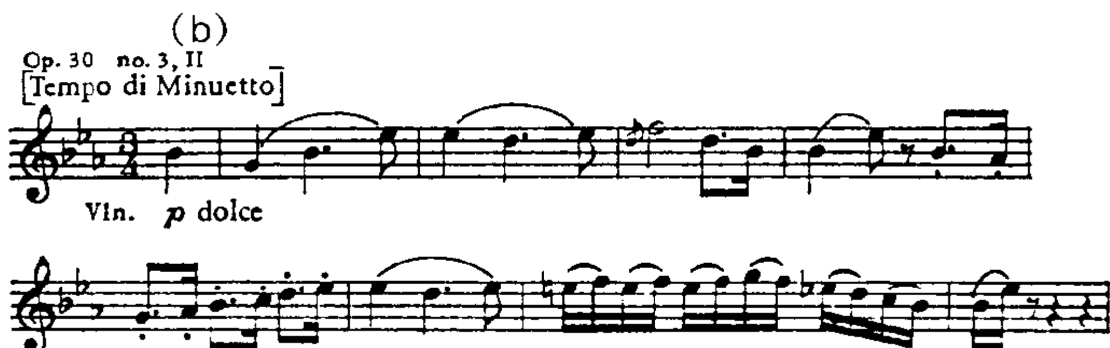
甚至最原原本本的再现部在过渡段也需进行一些变更，把第二主题带回到主调中来，且奏鸣曲风格的大师们，从海顿到勃拉姆斯，在表现这种构思特征时，都是得心应手，才思横溢。但这亲切的第一乐章令人愉快的、非动力性的力量会被理智的努力损害，当属音和弦出现宣布新的主题时，它首次被当做新主音，于是这种情况就发生了，现在它接受了属音音级的角色，而主题则下降了五度，才在规定的主要主音中找到了自己的位置。这里，也是与 Op.22 相似的终止，同样简洁的方法

成为一种十分具有个性的风格，莫扎特对此过于精心（他的质朴，与贝多芬不同，具有城里人对目不识丁的农民隐约的蔑视态度）而海顿又过分冲动地有创造力。Op.22 完全省掉了尾声，但这首四重奏却用七个非常正规的小节来表现尾声，与乐章的开始互相呼应。

论其令人难以忘怀的质朴，此小步舞曲属典型莫扎特式的，但真正的贝多芬的声音还是能在华滋华斯（Wordsworth）般平淡无华的语法中辨认出来，美妙而突出地表现在把旋律赋予中提琴这个男高音声部（当开始的两个声部的音乐片段由四种乐器一起重复时）。三声中段，出现在主要调性上是罕有的，其旋律十分像《小提琴奏鸣曲》Op.30/3，而它确实属于贯穿全部贝多芬音乐作品中的一种典型，从《奏鸣曲》Op.10/1 到《奏鸣曲》Op.110：
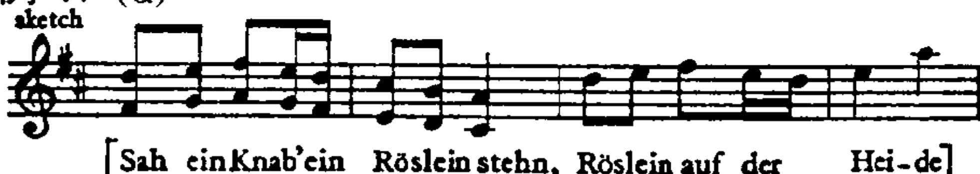
谱例 16（a）

Op.18 no.5, II
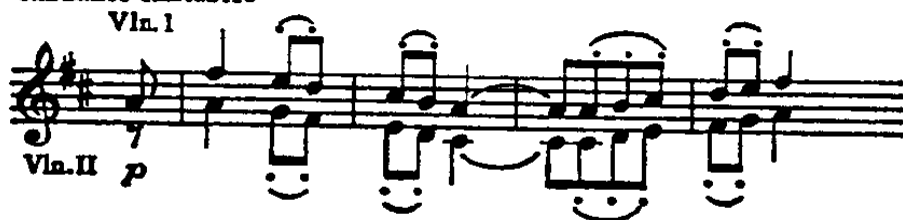


在构思变奏曲之前的第一个草稿中，D 大调慢乐章的主题使人想起一种文字配乐，十分符合歌德的诗《野玫瑰》（Heidenröslein）。简直令人难以置信，其初衷竟然不是为这首诗而谱写的（谱例 17a）。即使这首民歌风格的旋律也并不是十分简单的，在最后的版本中（谱例 17b），它缩减成一个六声音阶，A′－F♯″，上升然后下降，直至在开始的两个八小节乐句末尾的属音音级上，才传统地结束。

谱例 17 (a)

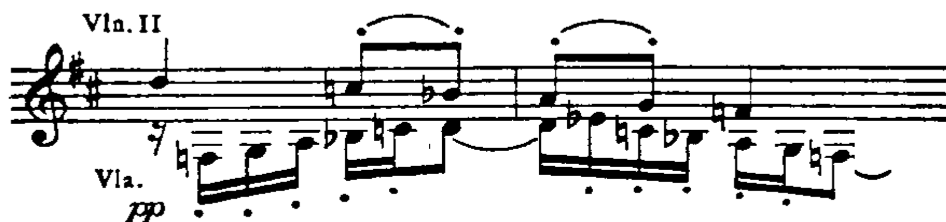


(b)
final draft
Andante cantabile



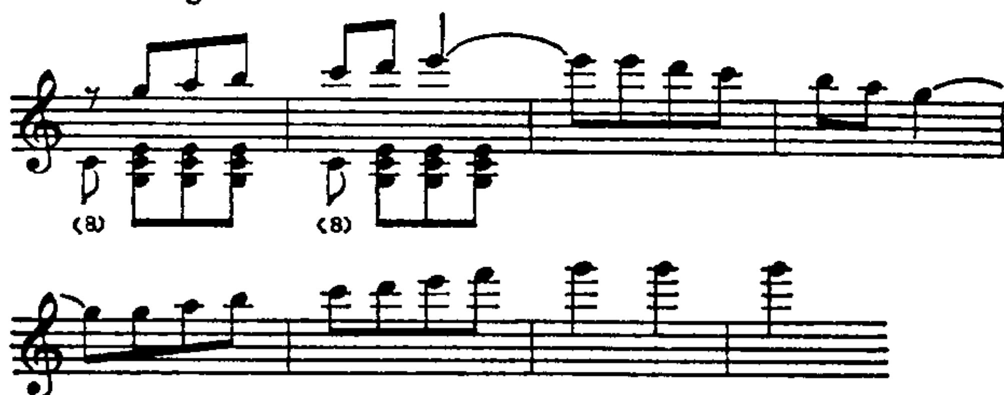
简朴的背后隐匿着精心的调性配置。在中途记号处（halfway mark）达到属音音级的双旋律（binary melodies），一般总是在那个调性之中（或之上）开始第二个对比的曲调，然后返回到主调结束。然而，贝多芬作品的主题都是以主音后半部开始，把非常美丽的乐句首先安排给中提琴和大提琴，再由小提琴重复，音色对比鲜明。变奏的织体多样化，器乐创意繁多，追随着体现贝多芬自由率直的变奏风格特点的主题结构。即或偶然随意地听到了一段变奏，也绝不会听不出主题的基本内容。因此，在这套曲子中，每段变奏均有两个八小节段落，都在主调上结束。尽管是中途出现了一些富有表现力的对比的乐思（或是从上述所指出的特点中抽取的，或是与之相应的），而最后的四小节将会是开始乐句的再现。在五段同样调性的变奏之后——不过，注意，变奏Ⅳ中主题的极富有表现力的重配和声——调性转变到降 B 大调和六声音阶是一个戏剧性的事件，现在，又转到这意料之外的调性中，在音符长度减半时，与自己的转位相结合以开始尾声：

谱例 18



在这首四重奏开始创作的多年前，这种乐思或许早已是主题本身的来源，因为草稿（c 小调）上标着“小快板回旋曲”，诺特博姆定它为 1794 年或 1795 年的作品，它是这样的：

谱例 19



在所有前述变奏所严格保持的八小节段落之后，这个尾声的雄浑广阔给人深刻的印象。

贝多芬作品的终乐章，明显地受到莫扎特 K.464 的影响，是一个典型四重奏作品的优秀范例，其所有四个

乐章均同等重要，没有陷入不真正具有表现方法特点的严格的多层次复调音乐。第二主题的长持续音与《悲怆奏鸣曲》中的一个乐段相似，但也与莫扎特作品的终乐章类似的乐思相关。尽管其活力受到控制，此乐章并未构思出一个庄严宏伟的结尾，如果这样，它会与四重奏的总体情感不协调，尾声构思完美，抑扬有序，直至最后静悄悄的和弦。

《降 B 大调四重奏》Op.18/6

与相同调性的《奏鸣曲》Op.22 一样，Op.18 的第六首四重奏从主题的乐思彻底简化的角度来看，反映出贝多芬的作品已从海顿和莫扎特的沉重影响下获得解脱。第一乐章的主题几乎可以说是《第二号交响曲》起始的“快板”的化身。这首四重奏快板宏伟的能量使乐曲始终处在最简朴无华的自然音阶和声的广阔无垠之中，和弦式的主题延伸到同样朴实无华的过渡段，音阶上升又下降，可能是第二主题的传统调性（这里是 F 大调）直接地发展着。主题与和声程序的真正的简朴化使调性转移到属音小调的“降”调领域具有令人注目的特征。注意第 57 ~ 58 小节中顷刻的降 D 大调和声明亮的

音色。这是典型的贝多芬作品的新和声结构，偏离是简短的，呈示部以 F 大调稳定地结束。此时，他已经谱写出相当数量的大师风范的奏鸣曲乐章，主题与和声的发展部的变换既大胆又令人难以预料。现在，他更能大胆的、明显无误的加以说明。因此，为了避免使人惊讶，发展部采用了开始的主题，九小节的 F 大调和弦仍然是属音音级。当它转换到 D 大调（第 102 小节），仍然是这个主题，我们会意识到“第二个时期”的贝多芬作品中的巨大雄浑的力量。和弦之后，是音阶；大提琴对于呈示部的过渡段音型开始对位式的演奏（第 34 小节起）。这造成了一系列微细的调整，它突然让位给总属音音级（第 139 小节，F 大调），肯定是由于到达得太快，属音音级无法循规蹈矩的通往音色优美的古典风格的奏鸣曲。确实是太快了，因为贝多芬现在正朝着这个目标从容不迫地进展着，分享其新发现的进展与突破的成效，延长了三十个小节（整个呈示部总长的三分之一）。像 Op.22 的第一乐章一样，这令人欢悦的乐曲获得了令人满意的终结，而没有利用尾声（coda）。

装饰华丽的慢乐章，像嬉游曲般轻松悦耳的声音与富有创意的四重奏作品，完全没有深度，不过，小调的中段所反映的严谨风格更接近于海顿而不是莫扎特的作

品；它能唤起人们对弥尔顿（Milton）《幽思的人》（Il Penseroso）的回忆。

贝多芬告别十八世纪之后，仍继续写了很长一段时间。我们本来以为他会写更多的小步舞曲作为后续，但是，在三十岁之时（正如他一贯的做法），他仍然从尖锐的对比中，获取天真的快乐，而柔板的高雅已被他刚改编过的最富有幽默感动力的诙谐曲所代替。在每个3/4拍小节中，交叉节奏（cross-rhythms），由上一个八分音符的持续的连接音启动起来，受到重音的进一步强调，从而惟一的方法，乍一听起来，追踪节拍（是3/4还是6/8?）就是依照低音部打1—2—3的拍子，至少在第一部分，形成了一个八小节乐句。正常状态下以三声中段反复，不过，困难的小提琴独奏，高雅的品味并不明显。连接三声中段和诙谐曲的强烈的、嘲弄悲剧性（mock-tragic）的降b小调特别具有贝多芬式特点。这个乐章表明四重奏的表演方法如何使一种钢琴所不能演奏的织体成为可能，它肯定会优于这个时期的任何管弦乐团。

贝多芬在找到本乐章的主题之前，设计了终乐章的前奏。其“忧郁”的情调与被抛弃的终乐章草稿有明显的联系，一种在他获得实际使用的不同主题时才抹去的

关系。经常被注意的是，这个终乐章的构思令人吃惊地预示了最后的几首四重奏，特别是 Op.127 和 Op.130 的第一乐章。在较早期的作品中，心理上的“程序”（programme）并非暧昧不明。首先是长长的柔板前奏，及其仍然引人注目的调整，然后是使人愉快的（也许稍稍有些流畅的）反应；忧郁的气氛再现了，但仅仅经过四分之一的原始陈述以后，就被中断了。虽然试图进一步返回，但两小节之后，终于还是被驱走了。在最急板的尾声之前，柔板速度的短暂返回只是海顿作品中熟悉的幽默（亦见于贝多芬《第四号交响曲》的第一乐章，也是降 B 大调）。所有阻止把可赞叹地不容否认的内省的明澈展示让位给健全的行动，与其作曲家的坚定打算一样有说服力，是主要乐章“愉快”（Gemütlichkeit）的“德意志风格”（alla tedesca），并不是对给人深刻的印象的“忧郁”的恰当回答。这奇怪的灵感也许是由丢勒（Dürer）的“忧郁症”（Melancholia）提示的吧？后者是如此频繁地在德国被复制和广泛流传。

五重奏，Op.29

1801年6月和10月，Op.18四重奏分成两套出版。莱比锡颇具影响的《普通音乐爱好者报》把它们描述为杰出的作品（Vortreffliche Arbeiten），并附言，它们需要一流并且是经常地演出，因为演奏很不容易，风格绝非人所熟知。几年之内，贝多芬没有再写室内乐，《五重奏》Op.29是惟一的例外；非常成功的《七重奏》Op.20完成于1800年，此时他大概正在创作四重奏。

1773年，使用两把中提琴的《五重奏》首次在维也纳问世，其时米夏埃尔·海顿（Michael Haydn）写了几首五重奏和嬉游曲，在这一年结束之前，还是孩童的莫扎特也紧紧跟上。博凯里尼（Boccherini）的一组作品，仅仅只是他一百多首作品中的十二首，带有两把大提琴，于1801年出版。海顿没有谱写出这种表现方式的佳作，当然，由莫扎特后来谱写的四首杰作就成了它

的经典作品。在 1802 ~ 1804 年间，几首优美而严肃的五重奏由贝多芬所仰慕的同事 E. A. 弗尔斯特（E. A. Förster）创作出来。

在贝多芬的更早期作品中，没有像这首五重奏这样，有如此广阔、甚至威严的开始。主题由与其自身所反映的形象来伴奏：

谱例 20

在 Op.9 和 Op.18 进行了大胆的创新之后，过渡段及其正规的三连音音型令人古怪地觉得保守，但是，当我们接触到第二主题，a 小调调性时，非常接近于 C 大调主音，就转换成更遥远的 A 大调。对题（counter-statement）向 F 大调转换。由此，恢复了被扰乱的调性平衡。呈示部的其余部分，像大部分发展部一样，由主要主题富丽的两小节乐句主宰。舒伯特作品的爱好者当然

会在其中辨认出舒伯特《降 B 大调钢琴奏鸣曲》特有的灵感，并在贝多芬作品的尾声中变得如此明显。

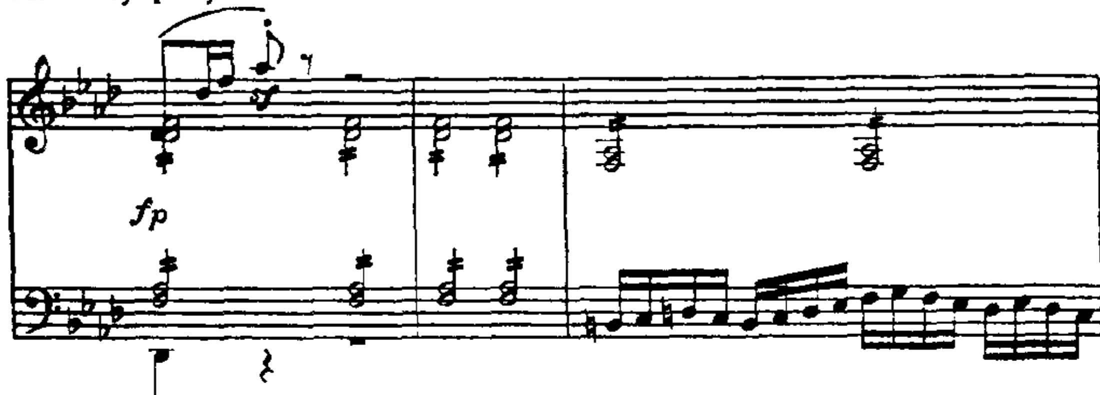
慢板乐章，“富有表情地柔板”，因其丰富的音色而引人注目。从来未曾落入模拟管弦乐作品的窠臼中，贝多芬回顾了十八世纪嬉游曲最振奋人心的风格（例如：莫扎特的《哈夫纳小夜曲》，及其超群的小提琴独奏柔板）。

其《第一号交响曲》，大约写于这首《五重奏》之前一年，贝多芬把他的第一个 C 大调主题提高了一度，达到上主音音级，d 小调；Op.29 的另外两个乐章，都沿随着相同的程序。在贝多芬室内乐的终乐章极少相似，不过，当舒伯特谱写其《G 大调四重奏》时，这种奇怪的很弱的有韵律的震音织体毫无疑问地被他牢记在心。对题之后，赋予第一小提琴的音型解释了为什么在德语系国家中，这首曲子叫做《暴风雨》（The Storm）。

谱例 21（a）

Op.29 IV
Presto
fp

(b)



以三连音八分音符写成的对比鲜明的主题明显地使人联想起第一乐章的过渡段，但是，听众对此令人吃惊的展开没有心理准备，其中，主要主题的片段（当然，仍然用6/8拍）与两种2/4拍的对比鲜明的构思相结合，不是为了如同莫扎特《双簧管四重奏》中的回旋曲那样一个简短的插段（episode)，而是为了差不多整整五十小节。随着强有力的高潮在E大调和弦的方向上平息下来，期待中含混着困惑，几乎难以被A大调的民歌风格的“稍快而诙谐的行板地”欢乐曲调的非促动性的出现所驱散，这种令人吃惊的调性已运用于开始乐章的第二主题。这是一首小提琴独奏，根据贝多芬谱写的一首未曾出版的歌曲改编而成，其效果可笑地不合乎逻辑，出现在这位作曲家的作品中这是不寻常的。乐章的开始

通过F大调的再现（见A大调－F大调连接的开始快板），一切正常进行，直到强有力的c小调最高潮突然在大调和弦上停顿下来，而G音在低音声部，于是产生了新颖的意外——协奏曲中的华彩乐段按传统的方式呈现出来，歌曲旋律就这样壮观地引入，现在以端庄高雅的C大调呈现。如果它以A大调，则导向F大调，C大调导向降A大调如同A大调导向F大调，因此，尾声以降A大调开始；但是，在这种令人难以置信的非正统性原作终乐章之后，它立即坚决地步入总调性（home key），结尾紧紧扣住第一主题。

拉苏莫夫斯基四重奏，Op.59

靠近1804年底，贝多芬开始谱写 Op.59 三首四重奏的草稿，他当时已经写成了《第二号交响曲》与《第三号交响曲》、《克罗采奏鸣曲》（Kreutzer）、《华德斯坦奏鸣曲》以及《三重协奏曲》。两年后，这三首四重奏完成之时，他又谱写了另一首交响曲、《热情奏鸣曲》（Appassionata）、《第四号钢琴协奏曲》，可能特别重要的还有《费黛里奥》（Fidelio，亦称《蕾奥诺拉》〔Leonore〕）的第一个版本。在这些重要的作品中，贝多芬扩大了他作品的各种形式，可用音乐表达的体验范围已达到这样一种程度，海顿和莫扎特作品的完美已与他没有关联，甚至作为一种挑战也是如此，这种美已经让位于一种全新的思想和感情的世界。

《F大调四重奏》Op.59/1

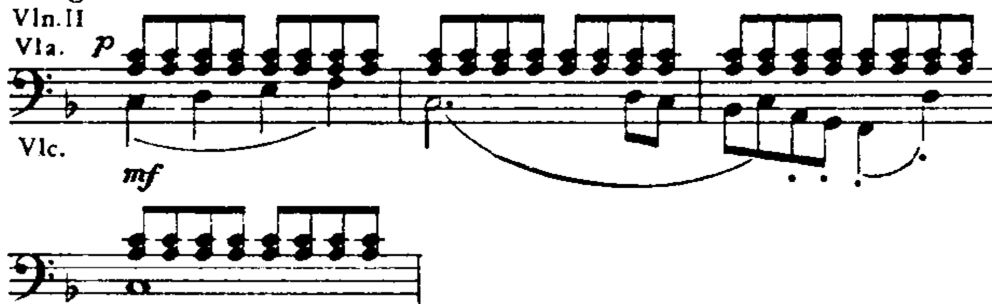
贝多芬从来不使用他不需要使用的表达方式，如果他能够用钢琴奏鸣曲、协奏曲或交响曲表达这三首称之为“拉苏莫夫斯基四重奏”（Rasumovsky quartets）的乐曲所包含的内容，他就不会谱写它们了。
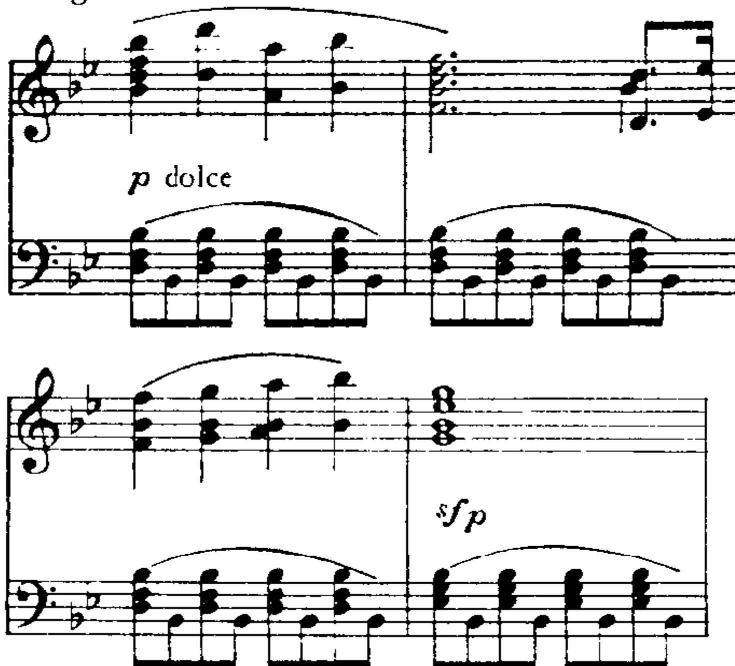
一种音乐结构的可传达性取决于其各种因素的协调性。键盘矗立在极端，其间，一切均靠一个由指导性的智慧和物质的表达方式组成的统一体来控制，而管弦乐团中，这两者却完全分开。键盘受到演奏方式的制约，管弦乐团则受到功能分工的制约。在此之间，便是弦乐四重奏的领域，富于表现的性质与管弦乐团的无限持续的力量与直接控制个人（而不是群体）统一起来。

仔细研究在器乐范畴中贝多芬作品的主题和织体，说明几乎没有任何作品能从一种表现方法转成另一种表现方法。例如，《F大调四重奏》Op.59/1和《大公三重奏》（Archduke，Op.97）以类似的主题开始（谱例22），但是，如果使其互换则双方都将受到破坏。在《大公三重奏》中，旋律的标准休止通过钢琴的非强调八分音符和弦表现出来；而《F大调四重奏》的主题，开始的四

小节乐句，节奏几乎相同，表现出巨大而又有节制的力量，用弦乐中典型的反复八分音符来表现。从和声方面说，这第一段没有前例可循，是非标准方式的相当正规的和弦。

谱例 22





处于低音声部的主题，使F大调的主音和弦成为“第二转位”达四个小节，几个世纪以来，三和弦的6/4形式（即“第二转位”）一直被当做不协和弦来对待。当和声改变，到第7小节的一半，它就令人奇怪地被暧昧不明的属七和弦所取代，也在一种转位中；而第一小提琴所担负的旋律，常常与它发生斯特拉文斯基式的冲突。

我们意识到，在根音位置上的、首次强调的主音和弦很强地在第十九小节出现了，此时，整个开场的开阔已显而易见。从第一主题所引出的第二主题适当地流连于现已确立的F大调上，与优美的悦耳声音（euphony）合成一体。在这首四重奏中，贝多芬发现处处有为这四件弦乐器谱曲的新方法，在强度处理上，与《英雄交响曲》中标准的管弦乐团的处理一样宽阔和庄严。过渡段果断地转入C大调（注意第39小节，中提琴B♮的效果），继续展开第一小节的四个四分音符，然后，通过几个刺耳的不协和音而放松下来，以辉煌的雄浑感，第二主题进入了第一旋律。为了结束这调性上正统的呈示部，第一主题在大提琴的两根低音空弦上的丰满音响中再度出现。
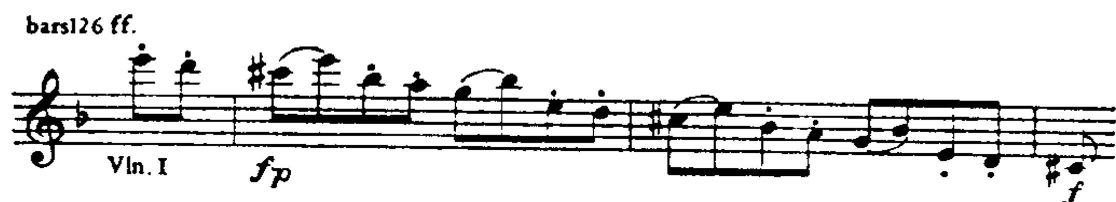
有一个阶段，贝多芬曾打算不重复《英雄交响曲》中的呈示部，但最终却又决定保留它。在这首四重奏

中，开场又重新开始。在作品的范畴中，最初四小节必须以重复来表现（第103小节起），否则的话，我们就会丢失方向面临突然改变所产生的效果。这种改变把我们带入发展部（第107小节）乐思横溢和主题的交替转换，全部尝试有可能都贡献给它。它以主题的四次陈述开始，然后以主调的上主调（g小调），继续以轻松的乐谱的对话，在主题的第三小节以上拍开始：

谱例 23（a）



（b）



奇妙的二分音符和弦把这个乐段与下一部分——一段小提琴独奏（仍然是第一主题）的持续和声分开。贝多芬作品的大型乐章的力量使他能在音乐中获得某种新颖的东西：一种近乎不动的节奏，绝妙的雄浑，透过它可以体验到乐曲的基本律动，而不是听到它。和声渐渐转移到f小调和降D大调，又开始一个新的发展部；一首包

含两个主题的、平静而又紧张地精力旺盛的赋格段（fugato），其中一个主题的音型是已使用过的（谱例 23a 中的 x 处）；另一个，则是从第 19～20 小节起吸取节奏（谱例 24a、b 和 c），是该曲第一小节的变奏。

一首扩大的赋格会中止从容不迫却又无法阻挡的乐曲向前发展，很快地，一个长长的下行音型通过减七度音程，带来了第一主题，但不是以适合于再现部的形式，而是以错误的调性。

谱例 24（a）

bars19ff.

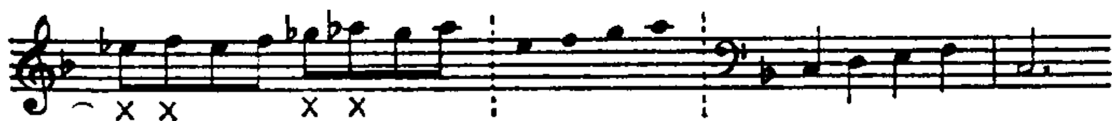
[ff] p

（b）

bars185ff.

p pp pp

(c)



然而，一切都在属音音级的持续音上平息下来，因此，这可以说是所期待的“属音准备”，除了所准备的变成了主题的第二部分（谱例 24a），它就像预先准备别人提示的演员一样，太缺乏自信而不能坚持己见。现在，一个“很强的”标记重新提示 F 大调为合适的调性，大提琴演奏的这个主题，其第一小节被第一小提琴的下行音阶所掩盖。伟大的大师们对古典奏鸣曲风格运用自如，根据追忆清晰呈示部而唤起的预期设计的再现部，无限的丰富多彩效果完全归功于这种乐思。这就是，为什么只有连续地体验音乐中发生的情景而不进行先期的思考，听者的感受才能获取完全的回报。这里，最初的十二小节如同起始，但小提琴继续变成小调（无论对于大调或小调，属音和声当然都是相同的）；在几小节之内，刚刚奠定的 F 大调消失了，从而主题的第二部分以降 D 大调出现。第二主题宁静的旋律，从三连音伴奏中得到加强，有了新的低音声部；一切都朝着最终巩固主音的方向发展。尽管结束这一宏伟的构思为时过早，但回

顾呈示部的结尾会产生一种进一步进入主要主题的愿望。这种情况在乐章中仅在惟一一刻以完全和声出现。

贝多芬交响曲的尾声几乎一成不变地包含着广阔的主音和属音的交替；这里，主要主题上升四度音程，其第一个延长的音符，以中提琴和大提琴间亲密的对话开始，上升到一个高潮，随着小提琴演奏到高音部，它就逐渐弱下来，下行的音阶，几乎使再现部的开始部分模糊不清。贝多芬作品的力度变化与其结构性地运用主题、和声与节奏一样有效果。

尽管它的设计幅度宏伟，这第一乐章仍然滞留在贝多芬所继承的传统之内，不应该过度地使能够理解莫扎特《C大调四重奏》的听者困惑。实际上，它为四重奏的开始主题提供了明显的典范，然后转向比以后作品的呈示部更大的呈示部。然而，莫扎特和贝多芬一样，不想直接从有这样不寻常比重的第一乐章转入一个柔板或行板，而将他的五重奏以正常的相当比重的小步舞曲连接下去。这是莫扎特式的讽刺，它通过一种正规的高雅，使打扰感情的暗示指向了他在其中工作的整个社会秩序的稳定性。

于是，如果说 Op.59/1 的第一乐章扩展了伟大的传统却没有推翻它，紧随的乐章至少如《英雄交响曲》一

样富有革命性。贝多芬在其创作“中”期最喜爱的方法之一就是运用有这样突出节奏的主题，参照一个模式，取消原来与之相连的旋律，这种表现方式含蓄而非直言不讳。在这个诙谐曲的主题中，他采用了极端的步骤，完全取消旋律及其和声，由此，给自己最充分的自由。

对于艺术家来说，没有什么比“完全的自由”更起约束作用了，这个真理被二十世纪的作曲家们所公认，从勋伯格以来，他们把这样或那样的人为的清规戒律强加于自己的头上从而才能作曲。因此，贝多芬以奏鸣曲的形式谱写这个诙谐曲（它未使用此名称），不过，从主题、调性关系和力度类型来看，其结果并不像奏鸣曲。实际上，古典主义的构思完全被隐匿了，这个优异的乐曲的创造性活力很可能是直接传给了天真的耳朵，而不是传递给细心的分析家的眼睛。注意，这是指形式上，而不是精神上，在第115小节的属音音级第二主题和再现部（第一组的第二主题）从第259小节开始。奏鸣曲背景音乐的重点乃是如此这般，它易于继续展开，而如果呈示部没有重复且在展开过程中引入了新主题，它就会提供基本的三段式。在这个独特的、极度复杂的同类乐曲中对比最为鲜明的诙谐曲中，即使最简单的分析也会识别至少七种不同的主题。对第二个时期贝多芬

作品的一般看法都是基于交响曲和协奏曲，《华德斯坦奏鸣曲》和《热情奏鸣曲》；在所有上述作品中，从总体大结构的角度来看，有理由看到不仅主题的乐思十分简洁，而且和声与节奏技巧也同样简洁；但是，无论对贝多芬作品技巧方法的这种不恰当的论断，以及把他作品的音乐内容极其简单化地解释为“乐观”，都不能在对“拉苏莫夫斯基四重奏”的理解中立足。

如果在管弦乐作品中，我们意识到一种适合于这种表现方式的、公众夸张言辞的成分，也就毋需把无诚意归咎于贝多芬了。由此，小单位的累积重复会形成大段落，在几乎空的空间按正规比例的扩展包含着极小但震颤（vibration）的方式。所有这些，绝非缺陷，而正显示着至高的精通的特征。令人信服的（同时也是吃力的）展示交响曲和四重奏之间差异的一种方法，是把Op.59/1的诙谐曲转换成管弦乐。由管弦乐表现方法的更加极端的对比观点观之，在智慧、粗犷的幽默、抒情诗般的宁静和顽强的热烈情感的交织上，四件弦乐器均可全部使人心悦诚服，似乎会有些夸张、粗鲁，甚至具有表现主义的色彩。

在此慢速乐章的开头部分，贝多芬写下了一段题词，这是隐藏而并非暴露某些个人内心深处牵连，题词
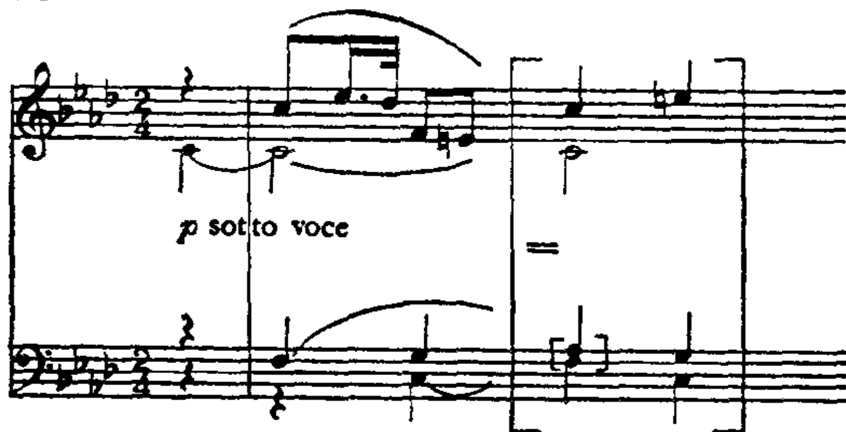
是这样说的："我兄弟坟墓上的一棵柳树或洋槐。"在这句奇怪的题词被搁置而视作没有意义之时，约翰（Johann）与卡尔·贝多芬（Karl Beethoven）两人都依然在世，但音乐是挽歌式的，那种郁闷沉思的强度在贝多芬作品中实属罕见，不过，与《费黛里奥》中弗洛雷斯坦（Florestan）的独白，有一种明显的类似之处，部分地是由于f小调调性使人产生的联想。（我们记得，早期论述这三首四重奏的文章与《费黛里奥》的第一个版本属于同时期。）当然，这个乐曲远超过自传，但是，完全可以在f小调前奏之后的咏叹调中弗洛雷斯坦所唱的歌词中，找到贝多芬失落的对幸福的希望的某些个人感情："在我生命的春天，幸福已经离我而远去"（In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn）。至于"我兄弟的坟墓"之类令人迷惑的题词，贝多芬是"路德维希"（Ludwig）这一名字的第二个持有者，因为在他父母的第一个孩子夭折几天后，他才出生。

这个柔板主要主题宽阔的音程，在贝多芬作品中是不寻常的，这是许多浪漫主义旋律所具有的特点，运用了激起感情的紧张，以音乐的表现主义所盛行的小九度和大七度，达到其极端的形式。作为一种艺术语言的手

段，表现痛苦或惊讶之类戏剧性姿态的同类手法，这些宽阔的旋律的音程并返回了逝去的久远的历史，但是，如果贝多芬作品的主题不是三和弦，在快板和慢板乐章中，级进和三度音程格外地盛行。至少有一个显著的巧合，即在所有这些四重奏里，三首小调的慢板乐章中，有两首有这种样式罕见的旋律，而众所周知，两者均与作曲家脑海中的死亡形象相关联（见第 24 页）。

以后主题浓缩成一单独的乐句，不少于三种贝多芬不允许自己表现出来的与个人悲伤感相关的手法，特别是倚音大幅下降的音程及“假（false）关系”。因此，这首感受深刻的哀歌的真正的第一小节造成一种“宁静的绝望”的效果，特别是在前面乐章表现出巨大的活力之后，显得非常有生气。主音和弦及属音和弦的基本进行从未这样有表现力：

谱例 25



在大提琴演奏此主题之前，它提供着低音，这是一个两次听到的音型，在节奏上与组成“第二主题”的严肃乐句相同。

谱例 26

bars 5-6
Vlc.
p
f
bar 24
Vlc.
p espress.
Vln. I

c小调呈示部的传统结束（以这种很慢的速度，四小节）给所引用的降A大调主题的重新开始注入了充满感情的力量。和声突然发生变化会削弱这个乐章的壮丽，在四重奏的更加个性化的表现方法中，它重述了有《英雄交响曲》中“葬礼进行曲”的许多内容。因此，在发展部之始，D大调的微弱和弦上（第55小节），一步一步地达到热情的高潮，并立即被解释成是g小调的属音。四小节保留在降A大调，因为第二小提琴重复了大提琴的两小节乐句。又有三小节转向降D大调（第50～52小节），但是，慰藉并非如此轻易就能得到，这是个降下中音小调，而不是大调。随之的和弦也如

此，在“黑暗使之明显”（darkness made visible）的某个地方，有一个异名同音的变化——降 d 小调→降 g 小调＝升 c 小调→升 f 小调→D 大调。《热情奏鸣曲》和《四重奏》Op.59/2 的开始显示了正常的大调降上主音，如果第 53～54 小节是降 D 大调，随之是降 G 大调（两者均是大调），后续则会返回该乐章的主调 f 小调。实际上，恐吓人的表现形式会像一些莎士比亚作品中的鬼魂那样消失，而发展部则以第一主题的优美谱曲在拨奏低音上继续对话。我们不必预知，我们达到了正统的确实的属音准备。拨奏音型贯穿了整个乐曲织体，中提琴线条悬浮在 C 空弦上。所有这一切都是真正戏剧性的，以乐曲中惟一的渐慢（第 70 小节），并随着和声转移，当乐章恢复时，中提琴的 C 音上升，第一小提琴以所期待的慰藉人心的降 D 大调开始演奏一长段抒情曲调（cantilena），但在上述乐句中被抑制住了。在结尾，中提琴重复了（巧妙地有所改变）C 弦音型（比较第 69 小节和第 82 小节），但此时是用空弦 C，即真正的总属音以断奏十六分音符，而再现部开始了，完全重新谱曲并由对题的抑制而凝聚。旋律的精心制作，并非完全贴切，形成了古怪的类似歌剧的效果；也许是《蕾奥诺拉》的作曲者所放弃的充满艺术语言的伤感的乐曲片段

融进了这最富于个人表现力的柔板中。在再现部之末，确切地说是在它的终止式音型中，为了延长的尾声，贝多芬大概对和声方面作了一些重大的变动，这肯定是由十分均衡的乐章所要求的。其实并非如此；在第 113～114 小节的主音完全终止又开始进一步全面陈述主要主题，仿佛这奏鸣曲的设计是一个宽广的、不可预见规模的回旋曲。旋律的最后小节加以扩展，从而避免了以 f 小调终止，C 大调获得了它自己的属七和弦，这一程序赋予旋律坚定地奠定了调性的稳固性，允许返回到 f 小调。当第一小提琴开始在这明快的大调中演奏一长串华彩乐段时，要说柔板的阴郁气氛受到抵制，不如说它被晨风所驱散和吹走。

这是一个过渡段（transition），贝多芬有时用它伤害了浪漫主义灵魂的柔弱的感情。拒绝运用或是沉思、或是内省的抑郁作为逃避正常生活的世界，更激烈地表现出贝多芬的不可摧毁的健全心智，这可以从《大公三重奏》、《c 小调交响曲》、《小提琴协奏曲》与《汉马克拉维亚奏鸣曲》（Hammerklavier）中发现，即使这有些超然的味道。在目前这部作品中，或许贝多芬与安乐死相爱了片刻之后，在沉湎于斯拉夫式的忧郁曲调之中，他创作了辉煌的终乐章，充满了创造性的欢乐，没有“条

顿式意志”的瑕疵。我们毋需视此为对民歌音乐美学的误解，不过我们还是可以推测拉苏莫夫斯基伯爵对他这位受委托者的艺术作品作何反应。这首四重奏的调性是F大调，但曲调却毋庸置疑是小调。诺特博姆说贝多芬拥有一部伊凡·普拉赫（Ivan Prach）的俄罗斯民歌集，并亲自作了注解，其中所用的主题用g小调写成，标记着“甚快的行板”（!）。现在，他并没按要求采用这特殊的旋律，但是，对其才思的挑战却是无法抵挡的，而他选择使用大调的“快板”，这个显然是沉思

谱例 27

的小调调式主题。此方法仅仅是使速度加倍，并驱使曲调适应于 F 大调以对照其明确希望按 d 小调处理的愿望，使前半部对抗属音持续音，而不肯以 d 小调终止——见谱例 27。在第一次陈述中，它确实以相同的调性，安排了短暂的、恰当的终止式，但是对题结束了，或说得更确切一些，未能在降 B 低音上结束。在再现部中，这点通过一个降 B 和 D 的完整小节（第 319 小节）得到了粗略地加强，这是一种对刚刚加于它的神奇的和声配置所补偿的曲调的冒犯，因为一度在尾声中达到适当的速度。对题将高音部与低音部的组合加以转位，因其本身精练所以给人愉快的感受，从而具有更进一步的影响。第一乐章以大胆地给自然音主题配和声开始．其中，主音和弦以第二转位（6/4 和弦）形式出现。“俄罗斯主题”（thème russe）的具体表现是，当主题在低音部时，F 大调和弦或者在根音位或者在第一转位。通过将组合加以转位（又是持续性的属音——颤音的 C)，贝多芬写出了 6/4 形式的主音和弦，在古典主义的和声中这是一个少见的特征，它在第一乐章和终乐章之间形成了一个微妙的联系。

常常有这样的说法：“民歌曲调阻碍发展而只能再三重复”，但贝多芬却以巨大的才智处理俄罗斯主题，

仿佛它们就是他自己创造的。第二次陈述之后，以中提琴引人注目的深沉洪亮的音色开始另一次陈述，但没有完成，而是在新的乐思中，被均衡的下行三度音程吸收了。当然，这个过渡段及其相当具有独特风格的第一小提琴部分是以“俄罗斯主题”开始几个小节为基础而发展起来的。“第二主题”与第一主题，并与第一乐章的主题共同分享持续音部的特点，用在这里是第一小提琴的高八度的 G 音。它也有对题，具有整个四重奏的风格与特点（一种统一的手法，比往常幻想的主题间的关系更有效），用的是小调，具有交响曲浓厚的音色，在卡农式的问答中部，有八度的 G 音持续音（第二小提琴和中提琴），与大提琴和第一小提琴相距三个八度。由于明显地参照了第一主题的开始，返回 C 大调，而使进一步展开“第二主题”的主题被延迟了，这是贝多芬早在《钢琴奏鸣曲》Op.10/3 中就已运用过的传统手法。这样引入的主题是一个主音-属音音型，由于切分音的节奏显得十分突出，在发展部中以管弦乐般的气势占主导地位。尽管这种参照毫无正规的意义，结束呈示部的上行音节与断续的三度音程明显地是从柔板的最后几个小节（见第 130～132 与第 222～227 小节）的小提琴的华彩乐段（cadenza）中演变而来。

发展部如同呈示部一样以属音的长颤音开始，大提琴在三全音（F# – c″）上进入（这次由中提琴重复），高度准确地表达了贝多芬作品中曾困扰过歌德的类似特点，歌德肯定会对奉献作品的使者表示更大的敬意。

这个升 F 与第一乐章进一步紧密相连。贝多芬的第一个没有重复呈示部的开始乐章是《c 小调小提琴奏鸣曲》Op.30/2 的开始乐章，这种程序的最有权威性的作品当然是《热情奏鸣曲》。在《F 大调四重奏》的呈示部末尾，第一主题开始了，仿佛打算重复一次，而直到第五小节，这个期望才由于降 G 音的闯入而被坚决地摒弃。谱例 28 列出两个乐段作比较。

在此发展部中，贝多芬运用了在巴赫作品中发现的主题变换方法，扩大旋律的音程但不变换节奏，使乐句保持其同一性（identity）。在巴赫作品中，一个完美

谱例 28（a）

（b）

IV
bars231 ff.

tr

pp

p

cresc.

的典范是《赋格的艺术》（Kunst der Fuge）中的对位Ⅳ。贝多芬从中作了摘录，写在他后来的一本草稿簿中。谱例 29 显示出巴赫如何运用它。

谱例 29

Bach
BWV 1080, C.IV

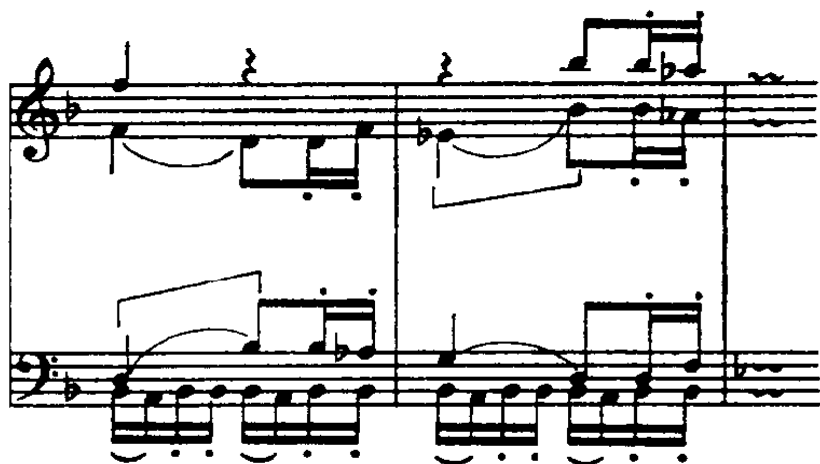
then

终乐章的“俄罗斯主题”是上升三度音程的音型，效果令人赞叹，它增加为五度音程，如下：

谱例 30

在 d 小调（第 262 小节以下）属音音级的共鸣高潮之后，它进一步延伸为八度，然后成为一个六度音程，又回到五度音程：

谱例 31



发展部的调性方案非常精致，无论是其本身还是与整个乐章的关系上。以谱例 32 开始的乐句经转调脱离了 d 小调，但是，它引向呈示部属音组的第二主题又恢复了 d 小调中心，把第 270 小节起的降 E 倾向作为其降调上主音。结尾是作品最优美的部分之一，以 d 小调开始(注意中提琴上的第一主题)，不过，从降 B 大调或者围绕着降 B 调开始的这个可达到的音域返回到再现部并不难，这个错误在经过严峻考验的俄罗斯主题的第二小节中已经不知不觉地更正了。为什么坚持用 d 小调呢？按较早的解释，这种调性的主题被禁止构成终止式；在旋律上，它如此照办了，但是和声部分却没有遵从，而贝多芬深奥的嘲讽性的幽默给了我们期望的调性，却没有主题。它在最终结尾的最后一次出现装作要接纳 d 小调的属音，但实在太晚了；在它能够得出结论

之前，旋律终止了。

激烈（rough）的急板与贝多芬的诙谐双关语一样无可辩解，但也一样地富有特色。尾声中的两个细节揭示了创作这些看来感情冲动的作品所具有的敏锐头脑。C的颤音最终在总属音七度音程的全部四个音上显露锋芒（注意，在重复时它被省略掉了），跟随这激昂的和弦之后，四个突强的四分音符是“俄罗斯主题”的第六个小节的主题的扩大：

谱例 32

竟然如此强烈地要求用 d 小调！

《e小调四重奏》Op.59/2

第二首“拉苏莫夫斯基四重奏”以激烈紧张而非悲剧性的乐章开始，顺应总体严肃的目标，与前面的四重奏第二乐章“活泼而诙谐的小快板”形成对比。很明显，这宽阔的表现范围的促成是运用了中音或“关系大调”作第二主题；此外，在发展部和尾声中，开始的（如在Op.57）降上主音为前所未有的调性范围提供了动机。贝多芬在他的《降E大调奏鸣曲》Op.7的慢乐章中，显示了休止符所具有的力量，在此四重奏中，空白的小节比《热情奏鸣曲》开头中相似的那些空白小节占有更大的比重。早期的草稿表明，运用这些休止符是贝多芬创作认知提高的产物，主题则如开始所想像的，需要扩大其乐句长度！（见下页谱例33）

在草稿中，e小调表现得不够充分；因此，开头的主音与属音和弦看上去仅仅是公式而已，尔后，它才显示出深奥的意义。实际上，主题在八小节之内包含着三个不同的要素：两个和弦，休止的小节，以及两小节旋律音型。

贝多芬没有既定的程序，此第一乐章与前一首四重

谱例 33

sketch

final draft
[Allegro]
Vln. I
pp

奏的第一乐章之间的惟一联系是超凡的天才的表现。一个是宽广的，有缓慢移动的和声与已经展开主题的对题；另一个则立即与主调性发生了矛盾且没有对题，在着手表现更明显的主题乐思的丰富性之前，就开始展开第一个音型了。从复调音乐中脱颖而出的乐曲在勃拉姆斯乐曲的发展部中会显得特别复杂；在呈示部开始的背景中，这是富有革命性的创新。此过程是对位式的转位与连续的变奏。因此，第 21 和 22 小节以声部的交换，重新复制了第 13 和 14 小节，从而使中提琴的音乐线条得以浮现。在和声上，开始的 F 大三和弦对主调破坏性太大，经不起推敲，但是，e 小调中的 F 本位音的乐思却在第 16～17 小节隐含的 C 大调中得到发展，这种联

想在第 26 小节很强的属七和弦中成为确实的事实，以最夸张的庄严，在 c 小调而非 C 大调的三和弦上解决。方向朝着正统的中音，因为第二主题要用 G 大调。这导致属音的确立，而更好的手法是第 30 小节的降 E 大调和弦，产生了第一主题的那不勒斯和声。当中提琴在持续音 D 上建立起新调性时，第一小提琴的初始的、清晰的旋律乐句发展了节奏与第 13 ~ 14 小节的乐谱草稿：

谱例 34



而这个小节的前半部自然是第 49 ~ 50 和 53 ~ 54 小节中强而有力的和弦的发端。第 48 小节（实际上是整个乐句）非常富有表情的下降六度音程差不多完全是从第一主题援引的。

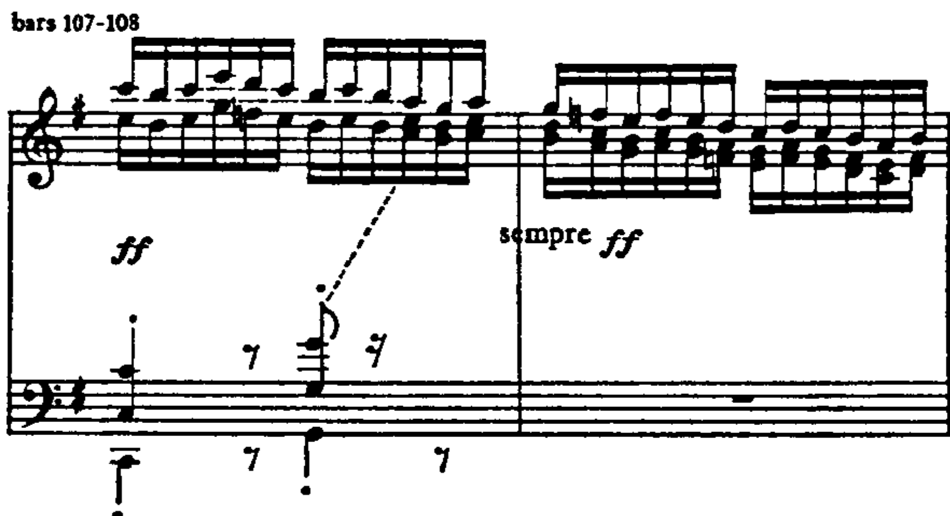
这些暗示赋予乐章的第一部分一种独特的密度和浓度，一种借着难以捉摸的调性强调的特性，乐句中充满半音的抑扬变化时时受到抵触。随着乐章的进展，情况变得明朗化，在第一主题中表现的，相隔一个半音的两个三和弦之间的关系，就是整个乐曲的“主题”。例如，结束呈示部的稳固的 G 大调在重复中得到修正，降一

个半音后进入发展部。如果引入的降 E 大调打算作为发展部的调性，将令人留下深刻的印象，然而，此一期待却由于转移到 b 小调而遭到抵制，休止的小节给予这个过程一种神秘的深沉效果。表现得十分坚定的 b 小调立刻被废弃，第一主题上的广阔而又抒情诗般的模进似乎是牢牢地围绕着降 A（或升 G）这一小小的范围。然而，贝多芬对启发性的神秘化不感兴趣，而和声又转回 b 小调，不过，此调性的三和弦依然是 6/4 形式（见第 13～14 小节，其中总主音作如此处理）。继续第一主题的那不勒斯关系之后，为了开始和弦（缩减成单独的音符）持续的第一次大高潮，b 小调让位于 C 大调－a 小调，伴有第 15 小节的十六分音符，这种组合已蕴含于其中：

谱例 35
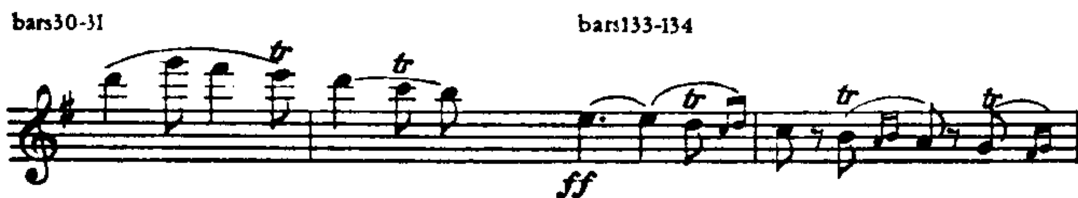
bar 15

p



于是，小调决定性地暂时被降 B 大调所取代，低音声部上升半音，从三全音到不和谐的高潮，起着恢复再现部总主音的结构功能。这有力的表达是此乐章中最有抒情诗意的主题的一个发展：

谱例 36



原先无声的小节填满了十六分音符，第一主题组压缩而腾出空间来扩展第二主题，给主音大调适当的比重，具有讽刺性的允诺一个快乐的结尾。不过，在尾声之前，E 大调突然转向于降 E 大调的属音，以便重复整个发展部与再现部。当我们返回到这一点时，严厉果断的主音小调伴随发生，只是转向 C 大调（第 107 小节起），这

改变了它的小调，以乐章中最宽广的和声变化开始尾声卓越的转调；属音小九度音程（见第三首《蕾奥诺拉序曲》的尾声）在切分音和弦模式中不断增强，出现在（a）呈示部之末，（b）发展部中间的C大调高潮之前，及（（c）=（a））再现部之末尾。开始乐句的最终齐奏表现方式准备出现在《第九号交响曲》。

当时，仍然有这样一种观点：认为贝多芬“第二个时期”作品的特点是简单的自然音阶和声的基础草样，表面上是同样简单的主题。现在我终于见识到了这美妙的乐章，其和声与主题完整结合的复杂性彻底否定了上述观点。

尽管浪漫主义者在贝多芬的柔板中发现了一些特别有特色的东西，这首四重奏的这个部分很可能是最优秀的，如果分类排除了变奏曲的话，则种类太少了。在所有的交响曲、四重奏与钢琴奏鸣曲中，有几乎不到一打，而其中一半属于早期。其余的可以在（并非无礼）称之为次要作品中找到，包括《五重奏》Op.29和几首小提琴奏鸣曲。

车尔尼（致奥托·雅恩）与霍尔茨（Holz）都曾独立地声称，贝多芬说过，当他凝视星空思索着“天籁”的时候，慢乐章的乐思便会涌上心头。J. A. 斯顿夫

（J. A. Stumpff）随后从伦敦给贝多芬寄出一整套阿诺德版的亨德尔作品，1824年他又拜访了贝多芬，随后还写了一篇追述他在巴登逗留期间几次会见贝多芬的情景的报导。他陈述，在一次乡村散步时，贝多芬曾说："当我沉思恒星或行星的宿主时，我的心灵就升华到创作的源泉……"众所周知，贝多芬阅读过康德（Kant）的作品，或许是从《天体的理论》（Theory of the Heavens，1755）一书中获得这些思想，他喜欢康德有关繁星点点的天空与其中道德法规的论断。我们援引这些并非想证明音乐是标题性的，只是认为应该注意音乐与幻想最高度的一种关联。

像《F大调四重奏》的柔板一样，这个曲子完全是奏鸣曲形式，但是，通常呈对比的主题和调性与紧密的织体交织在一起，惟一得到强调的结构特点是再现部之前的属音持续音。圣咏（chorale）般的主题形象化了，如同来自远方，在两个四小节乐句中，四个声部连续进入，第二个以其初始的D♮′加深了神秘感。注意，对题（在第二小提琴和中提琴八度音中）在第一小提琴的奇特的上行音阶之下重新配上和声，所采用的节奏转变成在《第四号交响曲》中另一个深沉柔板中突出的附点音型。它在这里轻柔地推动着一个异常朴实而奇妙的主

题。贝多芬作品的这种情况几乎迫使人们提出音乐的柏拉图主义，并认为是他发现而非创造了艺术发挥最高想像力的完美理想形式。尽管可能如此，而星空可不是半音变化和声的地方。

第二主题甚至更加简单，已经平静的附点音型被三连音八分音符的广阔的宁静所取代。呈示部变得几乎静止下来，因为它在属音持续音（第 48 ~ 51 小节）休止，并毫无觉察地转入 B 大调主要主题的再次陈述之中。其第二曲调以充满激情的令人吃惊地简洁的高潮转入 D 大调，尔后，第 48 ~ 49 小节的“小尾声”音型扩宽了，进入了慢速的转调，在第 63 小节达到降 B 大调。随之而来的，令人惊叹的强度，平淡无奇地被描写成整个乐章的前两个二分音符上的上升模进，而导向一个高潮，其中，升 f 小调与 G 大调和弦两次连续地出现——第一乐章的那不勒斯效果。当延长的属音预备反复时，就没有大三和弦轻松自如的人类温情的表现余地了，而第一乐章尾声的属音小九度音程，现在像星光那样冷漠而遥远，萦回于倾听的耳朵间直到主题开始。返回到对题，旋律又配上和声（此处，贝多芬表现出一种巴赫那样的力量，变换对圣咏的处理手法），现在，节奏蔓延到低音部，并贯穿整个第一主题组，其效果无异于莎士比亚

的诗句：

> 没有最小的天体可供你观察，
> 只在他像安琪儿歌唱般的举止中……

美妙的第二旋律延伸了（尤其是要把第 16 ~ 18 小节与第 92 ~ 94 小节进行比较），并进行必要的修改。以维持中提琴开始的 E 大调再现部：

谱例 37

现在，占优势的长的主音持续音被圣咏非常令人吃惊的返回打断了。贝多芬并不是一个重视约翰逊警告的人，约翰逊警告说，体验了难言之苦的人最好不要形之于言语。随着不可能实现的幻想的消失，主题的终结几乎陷入中提琴的深沉的音区，适合于尾声所触及的下属音来自于 D 本位、C 本位、升 C 和升 D 之间的小结尾音型，

甚至这种模糊的不安在最后几个小节之前就消逝了。

贝多芬一边谱写第一乐章，一边写下慢乐章和不引人注目的 E 大调“小步舞曲速度”的草稿，在调性或其他方面均不适于沿用庄严的“柔板”。

立刻替代它的勃拉姆斯式活泼的小快板需要稍加注释，它的简明织体与后期的贝多芬相似，但是，开场时使人不安和焦虑的沉思与非定向力量的突发互相交替着，具有歌德（1812 年 9 月 2 日致策尔特〔Zelter〕的信）描述的贝多芬的特点：“他的天才令我大为震惊，但令人遗憾的是，他的性格完全缺乏自制。”也许，比起他堂堂的同时代人，他有更多方面需要控制（在音乐中他从不缺乏控制），但这些四重奏并非针对社会场合而作。并非偶然“强”，第一乐章的开始主题的进一步后果是，每次都出现在 F 大调中。

“俄罗斯主题”为这个忧郁的、毫不诙谐的诙谐曲起着为三声中段服务的作用，贝多芬采用它时，并不想发展其主题而只是重复它，看上去像是始终心情愉快的传统对位的拙劣模仿，在进行修改它之时和之前，已经公开地引起嘲笑，如同他在 Op.59 第一首四重奏的终乐章中所作的，给性质不同的主题精心地配上敏感的和声，贝多芬强把它塞入拒绝“走”（go）的卡农模仿。

由于坚持两次重复“minore”与三声中段，在乐章之末尾，他留下了一种未解决的矛盾的奇特感。

全部终乐章的草稿，甚至在主题出现可辨认的形式之前，就与它共有以C大调开始并保留直到乐曲终止的调性特征，说终乐章以C大调开始是一种过分简单的说法。任何笨拙的作曲家都能以“错误的”调性开始一首曲子，此处，这位天才再三强调了C大调，同时使其非常明确。第8～9小节中的e小调终止式是这一主张的真正体现。主题的草稿显示多余的C大调成分已逐渐消失。除了古典的和声遭到愉快的破坏之外，这种调性暧昧不清的作用即是把第一和最后的乐章联系起来，提醒我们，开始快板的发展部的高潮一直处于C大调之中，这种参照是贝多芬统一一部作品的方法。当一个新的主题经过考虑而定在属音小调时，在此处运用关系大调会由于强调其主音而给C大调不恰当的比重。然而，为随后返回主要主题所作的准备，以几乎过度的长度，从容不迫地存在于D－E－F本位音的音型上（把它与Op.18/3终乐章中的第114小节起进行比较）。最后一页是急板，以握紧拳头的执著表达了模拟的激愤，e小调一直是主要调性。尽管在幽默和力量上令人精神振奋，这终乐章还是没能达到第一和第二乐章的水准。

《C大调四重奏》Op.59/3

在 Op.59 这三首四重奏问世时，评论界的反应表现出不理解的敌意，但此套曲中的第三首比起它的配套作品不那样难以被接受。一篇加以肯定的评论写道："第三首 C 大调……只能引起人们的注意……由于其创造性的旋律与和声的力度。我们已注意到了贝多芬对莫扎特的《A 大调四重奏》K.464 的仰慕，他所能做的只是对整套六首中最后一首的前奏有深刻的印象，即所谓的《C 大调四重奏"不协和音"》K.465。莫扎特的特征，再次出现在 1806 年的贝多芬身上，Op.59/3 的一份被废弃的草稿证实了这种观点，其神秘的慢速前奏受到了较早期作品的鼓舞；而莫扎特的影响在交响曲和协奏曲中几乎难以看到痕迹，在整个四重奏中则可以找到，甚至会发现真真切切的引证。谱例 38 显示出两个过渡段音型。

贝多芬的前奏，与莫扎特的前奏不同，不仅故意地模糊了调性结构，还使节奏不清。"流畅的行板"演奏指示确实出人意外，因为在近三十小节几乎无四分音符的3/4拍子中，明显地缺少"动作"(motion)。这里

谱例 38

Mozart, K.465, I
bars58 ff.

f

p

Beethoven, Op. 59 no.3, I
bars61 ff.
[Allegro vivace]

是但丁的作品中人物形象的音乐，即迷失在黑暗的树林中，找不到正确的出路。当长久持续的减七度“解决”（在弱拍上），C大调的突然出现并非真正不可预言，因为，这个和弦提供了指导演奏方向的选择。至于主题，这样延长的抒情诗般的旋律已经在Op.18《D大调四重奏》开始了，但是，保留除终止式以外的和声支持形成一种完整的开端，与贝多芬中期作品中正常的第一主题明显地不同。关于对题，主题上移一个音到上主音，如同两部较早期的C大调作品，《第一号交响曲》和《弦乐四重奏》。运用《华德斯坦奏鸣曲》第一乐章中相同的结构手法，完成了这有趣的、贝多芬作品调性结合的论据（这些C大调上主音的发端是在《奏鸣曲》Op.2/3之中，其中，旋律音型以这种方式有规则地重复着，但和声不变）。

上拍音型♪|♩变得如此重要，乃至它，说得更确切些，是它，而不是它所引入的主题，被当做此乐章的主要乐思。大多数主题是老套，覆盖着朴实无华的，几乎可以说是暗淡的和声，仿佛贝多芬故意选择通过创造大师风范的奏鸣曲乐章来运用脑力，大多数作曲家会认为它们是“不值得考虑的琐事”——他打算在《狄亚贝里主题变奏曲》（Diabelli Variations）中再次谱写这种东西。

或许，他意识到在莫扎特最后一首交响曲的终乐章中演示这种精湛技艺的可能性；他本人的示例能承受这种比较，特别是当二音主题在发展部末尾从四件弦乐器上引用“交替圣歌”（antiphony）形成高潮之时，叠加的乐句以最简单的方式产生了优美和声的大胆效果。叠加的三度音程可与第三首《蕾奥诺拉序曲》中的三度音程相比。

重复（reprise）把变奏曲原则带到奏鸣曲风格正规结构的中心，在小提琴主题中，再现的不是旋律线条本身，而是原作就是一个完整总谱改编的乐思。此外，弱拍动机经过精心推敲，让人回忆起前奏，使它以三个低音模仿式地再进入，并在第一小提琴部出现颤音。甚至第41~42小节中迟钝的七和弦也被这些半音的神秘咒语镇住了，整个主题总是“很弱”，变得如幽灵般，直到第一个离调返回，在单调而强烈的C大调中毫无改变。此后，一切均以《奏鸣曲》Op.22的规律发展，而尾声是贝多芬所有重要作品中最短的，不过在此处动机并未被忘记。它是一流智慧的运用，加上这种无足轻重的片段赋予这个乐章一种魅力，作为对老一套模式的主题与深奥的独创精神部分地相结合（如重复）的补偿也绰绰有余了。

成为《第七号交响曲》小快板的主题草稿的出现表明，希望这首四重奏的本质能在累积的反复中实现，需要管弦乐团，而贝多芬似乎把它当做一个孤立的“突然想法”留下来，并把它转变成目前的乐章。

这奇特又优美的创造简直无法分类，似乎属于一个异于普通感受的世界——迷失在笼罩着阴凄光线中的大森林里，整个大范围有四分之三以上维持了一小节六个八分音符的进行，而典型的动态的微妙差异是“渐强”被减到“弱”的挫败。甚至占优势类型的旋律在贝多芬的作品中也十分不寻常，包括从早先强调上变弱的音型：
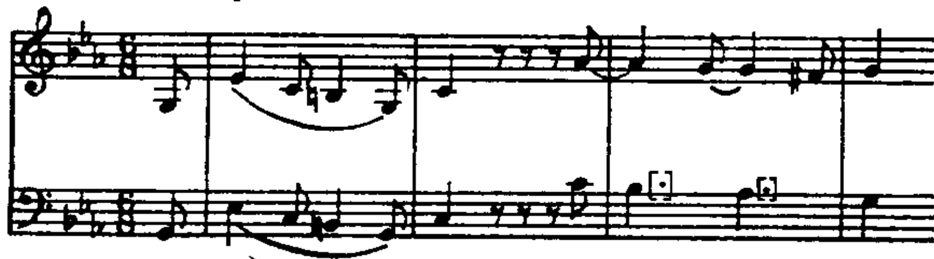
谱例 39

bars25 ff.
[Andante con moto quasi Allegretto]
Vla.
f p sfp sfp
pizz.
sfp sfp

以古典主义风格的标准观之，这几小节是这首不寻常乐曲模糊的缩影。只有 C 大调主题，像奏鸣曲第二主题那样被引入，完全确信恐怕太过激烈了，与这独特的表现方法相对照，它是长期孤独地沉思的人所特有的忧郁症。

一个典型的贝多芬诙谐曲，在这里会像《e 小调四重奏》的后续那样不适宜，从早期的草稿到完成的作品，都计划有一个小步舞曲，不过，开始时候的调性不同——F 大调，三声中段则是降 D 大调。在最后版本的草稿末尾，贝多芬题写了“c 小调终乐章”，这表明，贝多芬考虑过根据海顿《G 大调四重奏》Op.76/1 的计划，改变《第五号交响曲》的调性安排。因为这首交响曲在某个阶段曾有过小调终乐章，或许，为此草写的主题可能考虑过要转移到四重奏。它体现了受到莫扎特的强烈影响，它几乎是传闻中贝多芬极其欣赏《钢琴协奏曲》K.491 中的终乐章的变奏曲主题的注解：

谱例 40



数年后，贝多芬写了一个四重奏终乐章，充满了庄严的感伤情绪（Op.95），但是，在他创作体验的早期阶段，他根本没有彻底研究英雄性格的可能，而《C 大调四重奏》，以其莫扎特式的背景，在《朱庇特交响曲》（Jupiter）的奏鸣曲-复调音乐（sonata-polyphony）的启示下出现的一个终乐章中达到顶点。其无穷动（moto perpetuo）主题产生于小步舞曲，通过奇特的转调，使人回忆起第一乐章的前奏。和声转向 c 小调，此尾声很可能经过精心设计，引入一个基于谱例 40 的终乐章。到头来，在最后两小节中，转移到 C 大调造成一个戏剧性时刻。在一篇最终用来完成四重奏的 C 大调主题的草稿上，贝多芬写道："让耳聋不再是一个秘密吧，在艺术中（也在社交生活中）。"
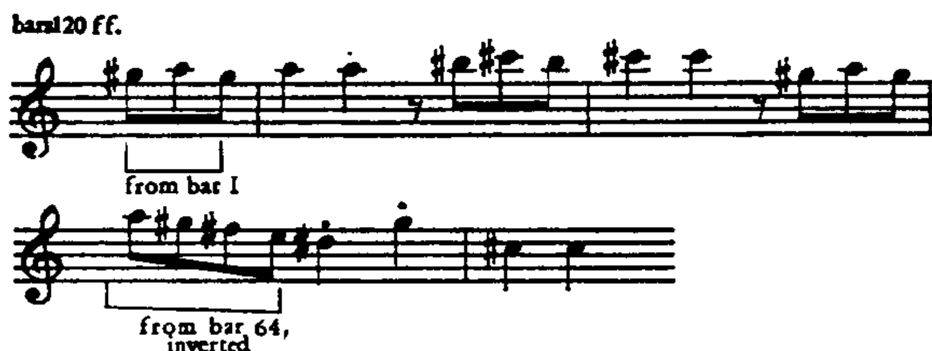
这个主题及其呈示部都受到了批评，所根据的是错误的假定：贝多芬正尝试写一首赋格。确实，主音、属音和主音位置一个接一个地进入，但是，关于赋格的争论会破坏这个开头的基本特性，以及随即释放的一股力量流。从怀疑和沉思不定中解放出来的创造力意识并非通过争论而获得。至于十小节主题，专心的耳朵毋需进行必要的分析性的理解，就能领悟其前后一致的旋律结构，从第一乐句展开而开始。所以，没有扩散或受到错

误的指引，整个开始显示了贝多芬最有权威的技巧，不陷于蔑视传统，而是以奥林匹亚神般的漠视对待它们。因此，为了大提琴再进入“主题”（subject），应当是“对主题”（counter-subject）的四分音符由全然不同的旋律线条来表示。完成了四个声部中的对位之后，赋格中四度音程的进入只在两个声部中以美妙的效果表现出来。此处，“对主题”可以任意地以另一种四分音符音型的解释来改写。

以“第二主题”推进第一乐章的上升半音已显然可见，与本乐章真正的第一小节的节奏音型结合起来。第二小提琴的 D 空弦（注意，在第五小节中附加的八度音程）上长长的属音持续音具有优美精湛的音色。

当主要的、宛如赋格式的主题开始展开时，第一音型进行了非常有效的转位，如同在第一乐章发展部，转调朝着降 D 大调发展，但是强劲而不具攻击性力量的高潮却逗留在那不勒斯调性的小调上（此处没有等音〔enharmonic〕，升 c 小调是方便记谱）。此辉煌激情的段落中最富有贝多芬特色的乐句是两种主要主题要素的合成：

谱例 41



这种节拍单位遍及贝多芬中期的许多作品之中：𝄾♫♪|♩.。在某些难下定义的地方，降 d 小调变成升 c 小调，通过该作品半音变化的特点（这里由 G♯ → G♮），变成了 d 小调属音。紧接着，轻松地谱曲从未上升到“强”之上，在力度方面如同管弦乐作品中那样激烈而有吸引力。简化了音乐要素直到它们被抽象化成为纯粹的能量。表面上，四个八小节乐句又产生了同一的配合，不过，节奏和力度未改动，四种乐器依次从主要主题的最后音型中不间断的奏出回音（每个“sul una corda”），构成持续不断的模进，和声随着智力和难以过奖的精确度而变化。

发展部的其余部分，四十多小节持续的“很强”奠定了主音小调，以一个处于根音位置的 3 × 4 小节的属七和弦的模进开始，根据主题的第一个音型，在这里运用空弦是富有想像力的器乐编写的成功例子。总属音中

的停顿并非仅仅是戏剧性的动作；只有完全的停止才能遏制在六十多个小节中积攒起来的原动力。主题的一个新的对位靠天才的手法引入，因为再现部总是受到赞美。

在明显正规的再现部之结束处，总属音上的装饰乐段如同在发展部之末尾一样返回，但无停顿。尾声以《华德斯坦奏鸣曲》中所如此出色地运用的延长颤音作为替代。起初以双倍延长上升的半音开始（F大调两小节，升F大调两小节）向持续的属音接近，从一个声部到另一个声部，它维持了十八个小节。经过主题末尾展开的长长的下行之后，当处于最低音域的第一小提琴开始另一个“无穷动”时，素材是二分音符“对主题”音型的一个变奏。

导音的升降之间，像巴赫作品一样的冲突保持到最末尾，并激发了第386小节中齐奏“很强”的降B的巨大感染力，强劲有力的下属音的一股威胁终止了这股奔流，但不能承受平静地权威性的长音中第一小提琴的两个上升半音节（第389～390小节）。经第二小提琴重复之后，使主音恢复，作为现在不可抵制的最后高潮的中心。不可思议的是当代评论界竟如此低估了这辉煌的终乐章。

降 E 大调四重奏，Op.74

完成“拉苏莫夫斯基四重奏”之后，贝多芬又重新开始谱写《c 小调交响曲》，直到 1809 年，他才以谱写 Op.74 回到四重奏这种表现方式，这是在同一时期内写成的四首降 E 大调重要作品之一（其他三首是：《钢琴奏鸣曲》Op.81a“告别”（Das Lebewohl）；《三重奏》Op.70/2；以及《第五号钢琴协奏曲》）。

在贝多芬所有的四重奏中，这一首大概最有主观性，这是因为其对照似乎并非完全完整，除非参照作曲家的性格。这种观点可能难以被人接受，但对所有由杰出艺术家创造的艺术作品来说，这种说法很真实，而有这样一种观念，即一部作品中完美地表现的主题，使作品从其创作者身上解放出来，从而使它变得“天使般地免除个人性格的污染”。

因此，尽管并非十分明智，讨论一下《英雄交响曲》究竟是“关于”拿破仑的作品，还是关于贝多芬的

作品仍是可能的，即使对作曲家或“第一执政官”一无所知，这首交响曲仍不失为是一部光辉的杰作。

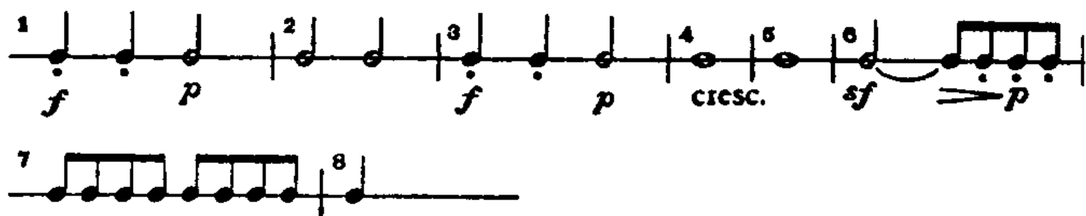
至于《竖琴四重奏》（因第一乐章“快板”中的拨奏音型而得名）的情况多少有些不同。在简化的提纲中，它包括一个“稍慢的柔板”前奏，洋溢着高昂的情感，像舒曼的最佳作品，一部辉煌的总谱，恰如交响曲的快板，一个抒情诗般丰富而精细的柔板，以及一个简练的诙谐曲，在蓄意简略的对位中，与一个三声中段轮流交替。总结，是一组精心配置的变奏曲，主题使人愉快。

如果我们想在这奇特的乐章序列中寻求一种统一的成分，我们只会发现这种表现方式的扩展，不仅表现了艺术上的熟练技巧，而且强化了乐器的特性。可能在某些超群的艺术家的发展中都有这样一个侧面，当他们意识到自己完全掌握了创作技巧之时，会萌发严肃地掌握纯粹的音域表现的游戏的念头。

那么，姑且承认其前奏以令人感动地亲切的下属音开始，对于紧随其后的乐曲太深刻了，（难道这是一个错误?）而对最后的四重奏则十分合适（注意，它如何两次重申了第 13 和 17 两个小节中主调的降 A 大调方面）。在结尾的几个小节中，真正的叙述主题并不是上

行半音音阶，尽管和声配得美妙，但仅仅只是最先的小节的旋律音型的三度低音罢了。在这样一个前奏曲之后，“快板”以率直的爽快闯入。主要主题比看上去简单，舒缓地跨越了一个十小节的乐句。《勿忘》由中提琴演奏的对题，它几乎深深地隐匿在围绕着它的持续的和声织体之中。不过，后续并非十分需要，每小节有两个和弦，导出的拨奏四分音符表现出特色，也许，从第一小节开始，就没有认真的智力投入。当这个基本程序达到属音音级之时，我们发现贝多芬关心着节奏的精确性，这是那些视前八小节为敷衍了事的听众所无法理解的。其功能是详细简明最简单的四拍模式，从而能作为一个静止无声的背景，一直延续到过渡段和第二主题其余部分的复杂情况中。

谱例 42



在这短小的呈示部中，除了强烈突出旋律的特性乐思以外，节奏的创造可与“在最伟大大师的无韵诗中发现的抑扬格五音步诗行中的重音多样化”相媲美。

在草稿中，发展部之初从降 B 到 c 小调属音的突然转变（在最后的版本中）被四个解释性的小节削弱了。c 小调的期望最终没有实现，被更加深刻的东西所取代，渐强至全部持续的 C 大调。第一主题的第二部分似乎是以一种更接近于 Op.59/1 音阶的发展部的雄浑来处理，而不类同于目前的这一乐章，呈示部简单明了。事实上，这是整个发展部中惟一的高潮，因为贝多芬以前所未有的勇气，在主题反复之前把一切均转换成延长渐弱的准备，具有一种任何古典主义四重奏风格中都见不到的神秘主义音色——不过这在本世纪的后期却被无缘无故地作为一种效果来运用。当贝多芬把这个发展部的最后十四小节分派给总属音和弦时，古典主义的分配理想受到了亵渎，其分量几乎没有呈示部长。

情况变得愈加明了。在此乐章中，贝多芬关注的是在这一单独的设计中，把最富于凝缩的和最扩展的手法进行对照。奏鸣曲再现部往往比呈示部短小，但是，这首“快板”的个性表现在双倍长的过渡乐段及其拨奏和反复的颤音和弦中。其他一切则紧密地再现。

到尾声的第 16 小节，主要的主音和属音开始以宽阔的节奏交替，表明终结已临近；但是，在反复之前，那完全从容不迫的属音准备几乎难以被搁置而毫不受到

激发，而如协奏曲般的第一小提琴独奏以减七度音程在含蓄的属持续音（第 221 小节起）中断了所期待的结尾。再远些的四小节乐句，都是减七度音程，产生一种不会弄错的准备效果，但目的何在呢？最后的乐句扩展为两拍，当它从属于 f 小调的减七度音程转变成一个主音区域的和弦，第二小提琴正与中提琴进行卡农式对话，把主要主题最美丽的音型带回来，形成一个具有交响曲般力量的高潮，这是弦乐四重奏中所能想像的最优美的曲子，并且是在最纯洁的室内乐风格中。结尾的几个小节，主要是主音和弦，有一种更宁静的如管弦乐的配乐，围绕着中提琴深沉的三度音程而配置（等同于管弦乐，见《第八号交响曲》末尾)。

尽管除贝多芬之外谁也谱写不出如此极为美丽的柔板，但它缺乏贝多芬最动听的慢乐章的集中；主要主题的回旋曲风格的返回音色优美，但旋律的变奏并非完全令人信服。早在三年前的《第四号交响曲》已表明，一个抒情的旋律如何能通过装饰而变得更美。完成 Op. 74 之后，贝多芬立刻开始谱写《降 B 大调三重奏》Op. 97，其变化主题的基本手法是把它分解成短音符（巴洛克风格的“复奏”〔double〕)，并已达到了最高的水准。在此四重奏中，经装饰的主题模糊了崇高的感情，却没

有附加任何补偿。在此乐章的其他地方，特别是在降D大调插段中，贝多芬的“绝对旋律”占了上风，而回旋曲副歌（第110小节）第三次返回之前突然地“很强”，显示出在华丽的装饰的炫耀背后那近乎悲剧的紧张气氛。把“柔板”置于降A大调，贝多芬将它与第一乐章前奏的下属音搭上关系，为诙谐曲选择c小调和C大调抛弃了较早的调性及其相关的情感；从诙谐曲到终乐章之间的过渡段中一直持续的降A大调和弦是前奏的进一步的结果。在这部作品中，贝多芬的另一个大规模的调性设计范例是运用C调，包括大调和小调。正如我们已经注意到的，C大调是第一乐章发展部的大高潮的调性。在此诙谐曲中，它与c小调交替返回，变奏终乐章的主题在c小调属音上结束了第一部分。

此诙谐曲属于一种强烈地突出贝多芬作品特色的典型，奇怪的是他的音乐中这类情况出现极少。在写作《英雄交响曲》和《第七号交响曲》期间，大约有一段八年的时期，有三首这类曲目油然涌上心头：即《第五号交响曲》、《A大调大提琴奏鸣曲》和这首四重奏。如果慢速乐章强调了追求幸福的挫折，那么，“急板”（Presto）就具有歌德诗篇《不倦的爱情》（Rastlose

Liebe）的味道：

> 迎着雪和雨，
> 顶着风。

它运用《c 小调交响曲》的“命运动机”，不仅表达了对早几年的自我意识的蔑视（“我决心扼住命运的喉咙”），而且还表达了一个想拧断暧昧的拟人法的人的冷酷的快乐。（见这个四重奏乐章的第 43 小节起，注意第二小提琴，然后，注意大提琴。）

三声中段狂热地怒吼着，远远超出了上演《皮拉摩斯与提斯柏》（Pyramus and Thisbe）一剧的演员经理的想像。迂腐的学者风格的对位，在 Op.59/2 的“俄罗斯主题”中受到亲切的拙劣模仿，而在这里则被过分的轻蔑扯得粉碎。在获得令人满意的素材以创造必要的“错误”之前，第 106 小节起是令人愉快的样品，贝多芬看来已着手谱写这辉煌的奇作。“minore”（此乐章具有《第五号交响曲》诙谐曲的最原始版本的安排）的第二次反复没有丧失任何力度，而力度的变化却如同在《第五号交响曲》中那样节节下降。尾声无疑地给舒伯特深刻的印象，在此基础上，他谱写了他自己的《c 小调四

重奏乐章》(Quartettsatz)。

如果终乐章运用了最初草稿的主题，那么，真正的贝多芬的诙谐曲与其后续之间的对比则近乎玩世不恭了，因为这首编得方方正正的小曲过分地逢迎讨好了：

谱例 43



尽管如果是在《七重奏》中，它会显得自然而不奇特。变奏 I～V 以刚劲有力和抒情柔美交错表现，保持了主题的调性结构，其中的每一段变奏均在 c 小调属音上结束其第一部分，并在第十二小节转向短暂的 D 大调和声。变奏 I 、Ⅲ和Ⅴ可能被称之为“弦乐研究”，而Ⅱ和Ⅳ则达到了贝多芬作品中不可匹敌的抒情诗般激情的高度。甚至连勃拉姆斯也没有颂扬变奏Ⅱ中的中提琴，而变奏Ⅳ中的小提琴乐谱表现得贴切，简朴得难以形容，由于必定会转变到 D 大调和弦，和声演奏指示因而得到增强。至于尾声，优美的主题在最末尾处被压缩成朴实无华缺少装饰的八度音，处理粗糙；对于追求魅力的人恐怕只能求之于其他作曲家了。

最后时期

这是一个真实的老生常谈，贝多芬毕生坚持不懈地争取向前发展，这种精神在艺术上几乎是无可匹敌的，歌德对贝多芬的音乐理解得尽管有限，但他充分意识到这位音乐创造者身上具备一种使这种成就得以变为可能的品格。1812 年 7 月，在他们两人第一次会晤之后，歌德写道：“我从未遇到过一位艺术家，比他更坚定地集中精力，更精力充沛，更富有深切的真情。”（Zusammengefasster，energischer，inniger，habe ich noch keinen künstler gesehen.）

有些作曲家始终未能超越他们首先成熟的最优秀作品（亨德尔、勃拉姆斯）；也有一些作曲家，超乎合理的预料，改进了风格与情感（威尔第、瓦格纳），而贝多芬则独具一格，他不慌不忙地，平静地（Gefasst）向前行进，在多种类型的音乐中，从完美的早期作品到毫不逊色地同样完美而又更加深刻的作品，从来未曾使它

们之前的作品丧失价值或取代它们。最近的几首四重奏，明显地比 Op.18 六首四重奏和拉苏莫夫斯基三首四重奏“更伟大”，无误解之虞地是超凡大师创作的不朽杰作。艾略特（Eliot）提醒我们——特别参照了莎士比亚——某些伟大的艺术家毕生从事的工作应作为统一整体来对待；在 1812 年的贝多芬作品中，由贝蒂纳·布伦塔诺直觉地意识到的壮丽（Herrlichkeit）和真实（Wahrheit）可以在钢琴三重奏 Op.1 中发现，同样也能在他视为最伟大的作品《升 c 小调四重奏》之中发现。

与《降 E 大调四重奏》Op.74 一样，《拉苏莫夫斯基四重奏》Op.59 的和声幅度和宽广的器乐艺术风格，也被带到这个阶段，超此之外，雄浑之感则濒临扩散。这首作品完成于 1809 年之夏，这是贝多芬的“降 E 大调”之年，同一年，他还创作了《皇帝协奏曲》（Emperor）与《告别奏鸣曲》。下一首四重奏，除了真正的伟大这一特征之外，几乎不可能有更多不同之处。

f小调四重奏，Op.95

有时，Op.95被人们叫做过渡段（transitional）作品，但如果这个绰号有什么意义的话，它必定意味着含有各种未完全结合成一体的成分。对Op.74也曾这样说过，只是它1810年的继承物，则是贫瘠年代的苦果，既不属于更早期的四重奏，也不属于贝多芬最后成熟期的作品。手稿上“严肃的四重奏”（Quartett〔o〕Serio-so）这个名称与作品本身一样怪，这很难认定是轻率；贝多芬是不是在愤怒的幻灭中把先前的四重奏看得过于华丽而难以自我满足呢？

通过把这首四重奏与较早期的f小调悲剧——《热情奏鸣曲》进行比较，可以认识在贝多芬的钢琴作品中有一种扩大的艺术语言的成分，这在1810年的贝多芬作品中看来是不够的。不过，贝多芬放弃宽阔的和声结构并非长期不变，不出一年，他就进行《第七号交响曲》草稿的谱写。任何把作曲家的作品与人们所知的他

的生平事迹联系起来的企图注定是粗鲁而过分简单化的，仅仅从音乐本身有其复杂的生命，非言辞所能表达这一点，就足以说明问题；但是，一种风格累积的节奏模式逐步在其中扩展而成乐思，如果能够反映作曲家的精神状态，那么，用艾略特的话来说，完全可能在其基础上建起充分享受欢乐的东西。1810年5月2日，贝多芬在致其老友韦格勒（Wegeler）的信中说道：

> 如果我未曾在某处读过如此一段话："当一个人仍然能够做些有价值的事情时，他就不该对生活自暴自弃"，我早就已经死去了，并且肯定是凭藉自己的手结束我自己的生命。啊！生命是如此美丽，但对于我来说，生命也始终充满凶险。

这种"维特"式的情绪没有持久，他愉快地受到贝蒂纳·布伦塔诺的开导；7月9日，他写信给尼古劳斯·兹梅什卡尔（Nikolaus Zmeskall），很可能是他维也纳的最亲密朋友，Op.95就是献给他的："有时，我觉得由于不相称的荣誉，我仿佛有可能会发疯。"

这位骄傲地作出决定不隐瞒自己耳聋的人物又再次受到"耳中恶魔"的压力，直到秋天，他才能专注于创

作重要作品。Op.95 的手稿上写道“写于 10 月份”，草稿是连续地写出来的。然而，在断定这首忧郁的杰作是贝多芬生活的拷贝之前，我们必须注意，另一首远非悲剧的《大公三重奏》也出现于这一失望与愤怒的时刻，这是提醒人们，不能再把贝多芬的音乐当做他的自传，这和海顿或莫扎特的作品的情况不同。

Op.95 的整个第一乐章几乎不比 Op.59/1 中的第一乐章的发展部更长；如果其简洁是“小型化”（miniaturisation）过程的结果，那么它仅仅表现在短小，是一首弦乐的小奏鸣曲。但表现其特色的伟大之处在于各种成分仿佛被更加有吸引力的脑力智慧所压缩，从而量的印象被加强了。例如，开场两小节的同度紧随着三小节正规的加附点节奏的主音-属音。如同在 Op.57 和Op.59/2 中一样，一个序列的开场重复在降调上主音开始，然后消失变成重述属音的持续和弦。最初几个小节的快速变化在类似布鲁克纳的大提琴音型中继续着，接着，重复中提琴内要想支配整个乐章的最深刻的五个音符的声区。现在，主要主题能在真正的对题中扩展，在完整谱曲的 6～17 个小节之后，无装饰的八度音听起来严酷而强劲有力；而当和声重新开始之时，毋需过渡段来建立由中提琴引导的、第二主题的降 D 调。在几小节之中，
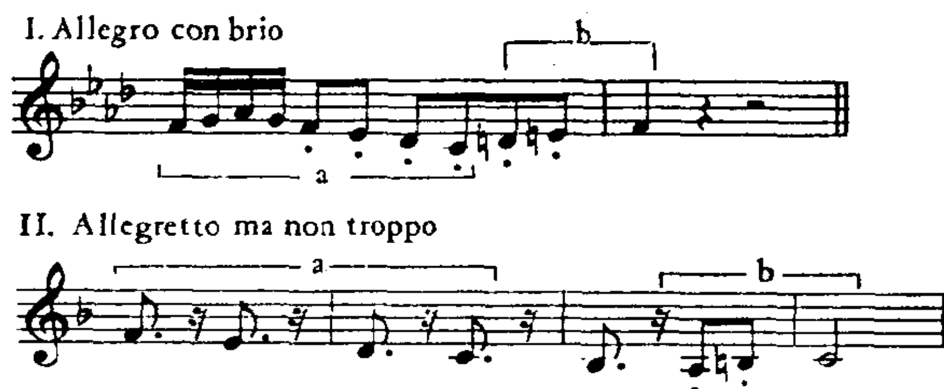
这建立起了瓦格纳式的和声变化的雄浑效果，充满其中的四个十六分音符音型很快就被吸收了。令人惊奇地，呈示部找到空间来重复第二组的结尾部分。

依据传统的分析，随之而来的是通向再现部的发展部，其第一主题的起始被省略了，但是，贝多芬与他的一些批评者不同，他不是术语的奴隶，而这种理由也不代表事件的真正原因。如果我们必须使用这种描述性的语言，一种更确切的陈述则是，呈示部直接走向修改过的再现部，以主音大调开始，其中第一组极大地扩展了，由此完全避免了发展部部分的需要。在呈示部结尾处，延长的“很弱”降 D 调之后，没有意外地转向远系调性能与主音大调的力量等同（第 60 小节）。奏鸣曲形式的结构原则是调性，而不是各种主题的对比；这所谓的发展部从未离开过作为调性核心的 F 调，并包括 3～5 小节的附点音符节奏的惟一返回。由于省去了一个发展部，贝多芬就能把一整个乐章保持在一个调性的范围内，比任何其他重要的古典奏鸣曲乐章更紧密地被限制。经 F 大调的巨大冲击（比较 Op.57，第一乐章，第 151～152 小节起），小调返回，直到扩展的第二主题转变，效果并不逊色，从降 D 调到总主音。此再现部的其余部分，包括结尾段落的重复（上升音阶的令人惊

讶的变化）似乎建立起F大调，仿佛在说“柔胜于刚”。在呈示部和再现部中，降D调一直是平静而高贵的伤感力（如在《热情奏鸣曲》中）的调性，当尾声在此调性中带回主题时，悲剧性的讽刺达到了流露感情的巅峰，在呈示部之末尾，确实地转换了和声过程并排除了这部短小独幕悲剧有一个幸福结尾的希望。

在贝多芬作品中，乐章之间的主题的连接很罕见，但是，给人深刻印象的D大调四小节开场“小快板”却精心地与第一乐章主题联系起来，这能从援引的一段移调谱例中看出来：

谱例 44



随着“小快板”与紧随的“快板”相连接，终乐章被慢速引子与前三个乐章分离开来，又通过与第一乐章相关的主题在“小快板”中出现而进一步得到加强。

诺特博姆注意到，在1810年包含Op.95的草稿中，

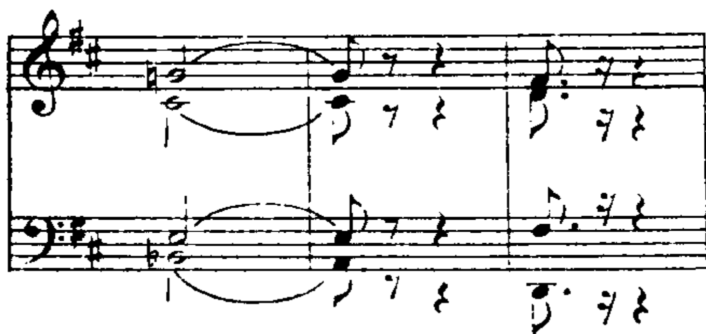
贝多芬从巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》（Chromatic Fantasia and Fugue）写出了各种乐段，看起来，似乎有理由把这个事实与四重奏慢速乐章持续的半音体系联系起来。莫扎特的旋律风格中富有表情的半音变化，只在早期贝多芬的作品中见到，当贝多芬开始谱写大型作品时，他对自己的主题类型与他结构方法的半音和声一样感到陌生。在这“小快板”中，主要部分与随之的赋格形成对比，调性稍显暧昧，由于运用了音阶音级交替的形式，与通常的半音阶法不是一回事，但却导致不寻常的敏感性的和谐，在任何选择的时刻，均在大调和小调之间保持均衡，然而往往明显地属于前者。因此，在最初的八小节乐句中，在属音中结束，四个音符 G、B、C 和 D 均以两种形式出现：G，G♯；B，B♭；C♯，C♮；D，D♯；但只有一个单独的 B♭改变了旋律的 D 大调。除了奇怪地刺耳的华彩乐段，被模糊的减七度音程变得暗淡，宽广的主题转变成清晰明朗的 D 大调。

赋格的中心部分，依据与开始几个小节中大提琴乐句不太相关的一个主题，更接近于巴赫的作品，而不是贝多芬本人的音乐。除了《平均律钢琴曲集》与《赋格的艺术》之外，他还掌握基恩贝格尔（Kirnberger）的作

品，其中包含对巴赫《音乐的奉献》（Musical Offering）乐曲集中非常半音化的卡农曲的解释。这首赋格与《平均律钢琴曲集》第二集中那一首一样，萦绕心头且有神秘色彩，在它进展到第二部分之前，此乐章的开场乐句以序列的步骤发展成一个插段，在持续的和声下，如汉斯·加尔（Hans Gál）所指出，使人联想起莫扎特《不协和音四重奏》K.465 的前奏。第二赋格，以其主题的转位（中提琴，第 87 小节起）与不可思议的对题，使人无法了解含意。终于，主题的上拍音型变成三全音，与完美的五度音程的转位发生了冲突（见第 93 ~ 110 小节），而基于古典主义调性的乐曲预见了十九世纪后期的音乐。靠近乐章之末尾，赋格主题的开场几个小节返回，越过重复，显现了一下，而在最后几个小节中，离开开场几个小节的这个主题的衍生物变得一清二楚：

谱例 45

bars184 ff.
[Allegro ma non troppo]
p espress.



如援引乐所示，此乐章会平和地结束，但是，D 大调由减七度音程来取代，第三乐章由此开始。美，并非这受控制的激情的显著表现形式的目的，它产生自最无装饰的成分：三音符音型和一个音阶，在需要时两者都转位并都有刺耳的附点音符的节奏。贝多芬最成熟的优势明显地表现在两种音型 ♪ 及 的区分上。注意，小快板的 D 大调调性，以令人迷惑地平静的“三声中段”两次出现。主要段落第二次反复的较快速度，对于 Op.18/4 的小步舞曲而言，走在较温和的范畴里运用的激烈的手法。在 Op.95 中，取消这个反复（最初的 16 小节被删除了）增强了最后齐奏乐句的严峻的突发性——又是《柯里奥兰纳斯序曲》(Coriolanus)，或者是海顿的《伟大的莫卧儿帝国》(Great Mogul)。

比较最后的奏鸣-回旋曲与其具有“忧郁风格”的

引子以及 Op.18/6 的终乐章，就会认识到在这十年期间，贝多芬的艺术水平已经发展到何种程度，不过，他的早期作品毕竟是相当成熟的。1800 年的贝多芬能运用表达极度愉悦的能力及其很正常而健康的自重来驱走“令人厌恶的忧郁”（如济慈在其颂诗中所做的那样）。忧郁到这种程度，这是一个非同寻常的敏感性的标记。在 Op.95 中，所允许的只不过是对前面乐章自命不凡的武断的一个简单而轻微的责难：评论家们不应夸大第 6 和第 7 小节中属调的敏感和声配置的导音的思念音符；贝多芬不是一个特里斯坦（Tristan）式的人物。

终乐章和莫扎特《g 小调五重奏》的终乐章一样，在其激发敬畏的悲剧性前奏曲之后，采用一种奋发胜利的音调，但是，较早期的作品却对略带伤感的快乐作出了过分的反应，贝多芬为其四重奏作出了完美的结论，对犬儒主义（cynicism）过于诚挚；对专业的斯多亚学派（Stoic）的紧张的微笑、节奏和织体又过于轻松。在《钢琴奏鸣曲》Op.31/2 中，他写了一个终乐章，体现了逆境中同样未曾显示的坚忍不拔的精神，但是，该奏鸣曲乐章却按巴赫式的统一性行进着，它只能在一个“乐句长度”中结束，四重奏包含了更加宽阔范围的体

验，需要结束语。它所得到的是一个喜歌剧尾声，荒谬而又故意与“严肃的四重奏”无关，莎士比亚式的手法为其余的真理提供了最终的确认。

降 E 大调四重奏，Op.127

在创作 Op.95 和谱写 Op.127 第一批草稿之间的十二年中，贝多芬忍受了长期艺术上的及个人生活中的灾难。尽管在这十二年中，有六首钢琴奏鸣曲作品问世，从 Op.90（1814）到 Op.111（1821～1822）以及接近于完成的《庄严弥撒》（Missa Solemnis），他的创作活动进展之缓慢十分突出，在 1814 年 8 月和 1819 年春天之间，他只写了五部重要作品：两首大提琴奏鸣曲 Op.102，钢琴奏鸣曲 Op.101 和 Op.106，及联篇歌曲《遥寄远方的爱人》（An die ferne Geliebte）。

以伟大的《庄严弥撒》和最后那首交响曲撤离公众领域，而在令人惊叹的“与钢琴告别”——《狄亚贝里变奏曲》之后，贝多芬又重新执笔谱写弦乐四重奏。然而，重要的是我们要认识到，这五首无可匹敌的室内乐杰作并非贝多芬意想中的给世界的“最后信息”。当他心中充满了一首第十号交响曲、一首安魂曲和一首弦乐

五重奏的新乐思时，死亡才来临了。终结的印象来自普遍公认四重奏是器乐音乐的集大成之作。与巴赫进行对比是无法抵制的。年届五十五岁的巴赫，耗尽了他所认知的音乐表现力之后，在正规的抽象概念的复杂性中寻求慰藉。贝多芬作品锐减的年岁来得更早，经历了创作活动的更新之后，他可以以显著的间接肯定法说（与Op.131有关）："感谢上帝，比起过去，尚不缺乏（创意/幻想）。"

在《庄严弥撒》和《第九号交响曲》中，作为传播艺术的乐思已发挥、运用到不可能再超越的边缘，尤其说完美是达不到的，还不如说贝多芬对"正义之城"的伦理感情与完美不相干，因为贝多芬已远远摆脱世俗世界，以一种超过弥尔顿的与世隔绝的态度创作他最后的作品。人们常常假设，认为贝多芬步入了一种更加高度集中的主观主义。其实，相反的说法可能更接近于实际。弥撒曲与交响曲是个人对人类的呐喊，但是，在最后几首四重奏中，贝多芬对交流和对自我表现同样显得淡漠而无所谓。这种说法也许会有人反对：Op.132的第一乐章表达了苦难、焦虑、痛苦，而这些情感均可怕地呈现在贝多芬的一生中，或者（按霍尔茨的说法），当他谱写Op.130的谣唱曲（Cavatina）时，他曾亲口提

到他压倒一切的伤感情绪。让我们姑且承认这一点，人们必定会问，在他的世俗生活中哪一点是 Op.127 的变奏曲、Op.131 的诙谐曲、Op.130 的“以德国风格”(Alla tedesca)……的源泉，谁又会想把《b 小调弥撒曲》与巴赫作为圣·托马斯的教堂领唱这种生活中古板的乡土气联系起来呢?

Op.127 一直被认为是最后五首四重奏中最“正常的”，因此，它逃过了那些音乐哲学家们的注意，这些人飞翔在“认真的无垠空间”，试图阐释最后五首四重奏中三首的意义。其伟大之处毫无疑问，但是，在最后三首钢琴奏鸣曲中，明显的乐思的简单化（把 Op.111 与 Op.106 进行比较）继续到这样一种程序，理解的困难，与其说是极端的复杂性，不如说是炫目的简单化。在开场的几个小节中，我们面对的就是这种简单化，一个引子在此处以及在它两次重新出现时，对于 Op.18/6 中“忧郁的风格”，Op.59/3 开始的“行板”或者 Op.74 的“稍缓慢但不及柔板”的作曲家来说，肯定是显得不可思议地天真纯朴（在和声，而不是节奏方面)。事实上，这三首曲子都充满了创造性和个性，后期的贝多芬似乎是发现了业已存在的东西，一个牛顿创立的概念，使音乐世界能够被人们所理解。Op.127 的快板就是如

此；各个主题并未形成对立，而是聚拢到一起；在较早期的作品中，标示奏鸣曲形式的主要过渡段的戏剧性事件故意被模糊了，从而，在G调和C调中，两次“庄严的”返回对整个结构变得至关重要。我已阐明，贝多芬逐渐地把几乎每一个旋律加以装饰，甚至在一个主题中的装饰，视为必须找到来源的变奏。这个快板提供了一个优秀的范例。谱例46示出了第一主题（仅仅是最高音部和低音部）：

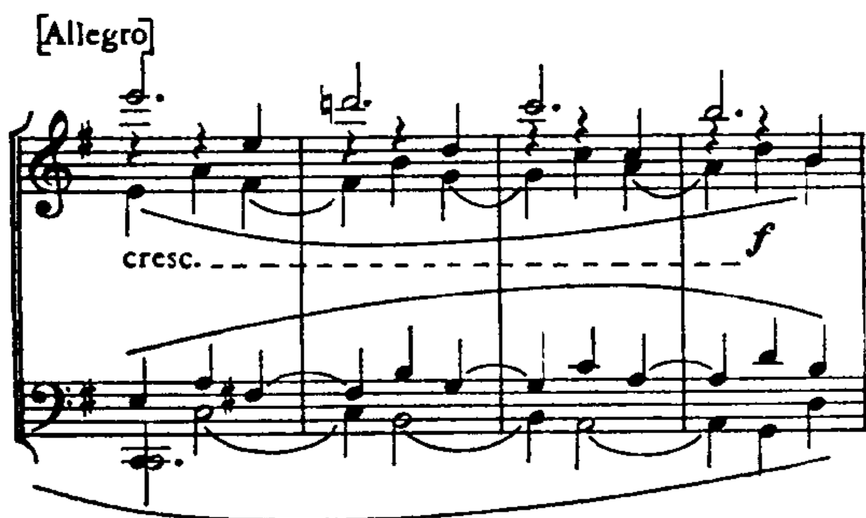
谱例46

Allegro
teneramente
sempre *p* e dolce

通过自我重复三小节，形成一个八小节乐句，这几乎不可能更简单了，但是，当它被“展开”之后（第81小

节起)，第一小提琴引入（第 89 小节起）下降“四音列”（tetrachord)，加强第三拍的八度音，显得很突出，这古老的音型（文艺复兴时期的一种基础低音——见 Op.18/3 第三乐章中的“minore”三声中段）变得愈来愈有意义：

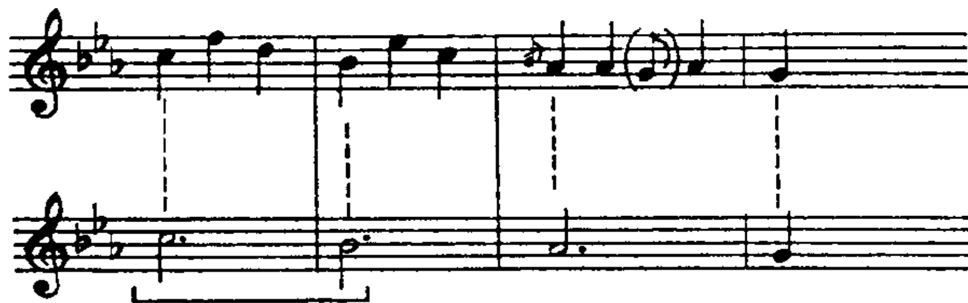
谱例 47



此处，其来源是什么？

第一主题可以视为其变奏：

谱例 48



而在第二主题中，这也很明显（第41小节起）。在发展部中，“四音列”与建立在主要主题（和“庄严的”）的旋律四度音程之上的模进相关，而其他材料被研讨时，也是这样缺乏。其再进入是第89小节（第一小提琴）、第99小节（中提琴）、第103小节（大提琴）和第117小节（第一小提琴和中提琴）。然后，它消失了；甚至快板的最初几个小节中，低音部的反映也未能在再现部中重新出现，十分精心地与发展部中的接合点天衣无缝地结合到一起。（比较第167小节起和第7小节起。）确信贝多芬有意带到前景的必将再出现，这不应分散对第二主题旋律主音大调中的返回的注意，它以一种悲哀的暗示，首先出现在g小调中。因此，再现部甚至会排斥更加忧郁的情绪的阴影，而它在主音和弦上的正常终止引到了下属音，很明显，就要有一个尾声了。现在，“四音列”返回，与快板的最初四小节低音部中的其他形式合并，并在复调音乐中与重叠的进入一起扩宽，如三个世纪之前，若斯坎·德普雷（Josquin Deprès）最激动人心的创作那样质朴，那样令人惊异地贴切。当尾声转向静静的结尾时，第一小提琴的演奏上升到高度，发挥出只有最后几首钢琴奏鸣曲中才能想像出的真正的表现力。

贝多芬最晚期作品的风格在简单化中发展的说法，可能会由于他晚年的音乐作品中，变奏曲的日益突出显得并非如此，但是，这些变奏曲从中发展起来的主题本身恰恰是最终质朴的由来，去除了所有富于表现的成分。

作为扩大音乐乐思的一种技巧的变奏曲带来了基本的美学问题，主题本身是个陈述，与完成谱写变奏曲的过程一样深奥，这个问题必须受到质疑。在最伟大的两部独立的变奏曲——《戈尔德堡变奏曲》（Goldberg）与《迪亚贝里变奏曲》——中，这个问题并未出现，因为在其中一部变奏曲中，主题是低音与和声架构，在另一部变奏曲中，主题则是完全平实、刻板而没有诗意的结构。在维也纳古典主义之前，同样不牢靠的效力在返始咏叹调中表现出来，其中，只有当主题是“第二灵感次序”时，反复的强迫性装饰才能容忍。

在 Op.127 中，许多慢速乐章主题的草稿组成一个奇特的模进，与完成一个粗略的大纲的连续过程完全不同，一般认为系贝多芬所作。真正的第一个草稿写成了这首伟大旋律的开场小节，然后，在乐句能够完成之前，跟随着好些页无用的变体。所有这些，与其说是创意，不如说是幻想的澄清，从而某些已知的事物能在乐

谱中实现。

Op.59/2 的柔板（“充满丰富感情地自行解释这首乐曲”）表现了沉思的情绪；此主题是沉思的对象，和一个以其顺序的完美和谐与远离普通的体验唤起反响的歌德式精神一样不关心表达或交流。如果主题的完美得到承认，它又如何能提供给变奏？如果我们接受完美的古典主义的定义，其完整性只能被改变毁坏，然而，整个乐章却保持了它开始的水平，而与普遍的程序相反，第一变奏是整套中最复杂的一段。一座建筑物、一具雕像和一幅画存在于时间之外，根据利奥纳尔多（Leonardo）苛刻的观察，音乐是它们免不了的主题；主题，以其脱离世俗的平静，几乎像音乐一样超越了时间，变奏曲善于富有感情地表达各种各样思索主题本身时感受的幻想所产生的回响，随着它的实现，所提到的困难便消失了。旋律如同从遥远的远方出现在持续音部，只在最后的颤音上才变得不隐讳（作为一个属音七度音程），低音部在旋律之后而不是在结尾处，就转入降 A 调和弦，最后的乐句逐渐并入一个简短的尾声，热情的和弦，优美且富有表情，幻想从其中消除。第一段变奏，尽管忠实于主题的结构，但在另一方面却愉悦地驻留在一些旋律的乐句上，充满了半音变化的和声配置，乃至

排除了悲伤感。小尾声，并非主题的一部分，此处，以其变换的形式，甚至比以前更美丽。

一种庄严的多变洋溢在“活跃地行板”之中，天真纯朴的、小夜曲般的伴奏，令人难以置信地精心规划着两把小提琴的二重奏；自巴赫的《b 小调弥撒曲》的“Domine Deus”之后，再也没有听到过这种曲子了。
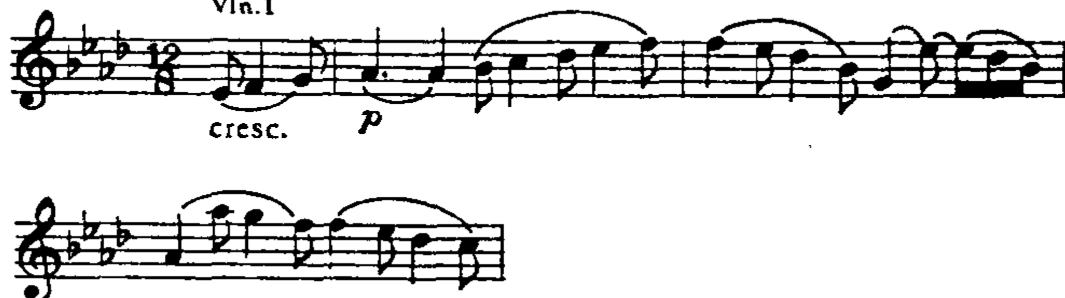
贝多芬的“甜蜜的欢乐”（In dulci jubilo），尽管它听起来完全自然流畅，是一段真正的变奏，而不是自由发挥的幻想曲。谱例 49 显示出第一乐句中的主题。随着调性转换成降调下中音（降 F 调写成 E 调；这里，没有任何等音），我们又被带回到渴望与祈祷的人类世界。有意思的是，贝多芬“如歌的”演奏方式，总是为难以言传的升华保留，现在，则被“极富表情的”所取代，乐曲的间隔广阔，和声饱满。布鲁克纳《第六号交响曲》深沉的柔板，肯定受到这段变奏的鼓舞，这种联系的可能性表示出它远离了其他四重奏。

主题的结构被一个乐句一个乐句交替的大提琴和小提琴所紧随，超过乐章中任何别的地方。在后半部分中（注意，旋律的优异地压缩获得标记着“如歌的”），大提琴上升的极端高度产生一个强烈的高潮并未持续很久，就通过半音地减弱的终止式（代表原来的小尾声）

渐渐地变低，“解决”成为齐奏。降 F 调降下半音，到达总调性的属音，最后的完整变奏开始了，以一种十分像主题的织体；第一乐句的大提琴陈述标记着“如歌的”，从 ♩♪ 到 ♩‿♫ 节奏的变化是变奏的惟一成分。
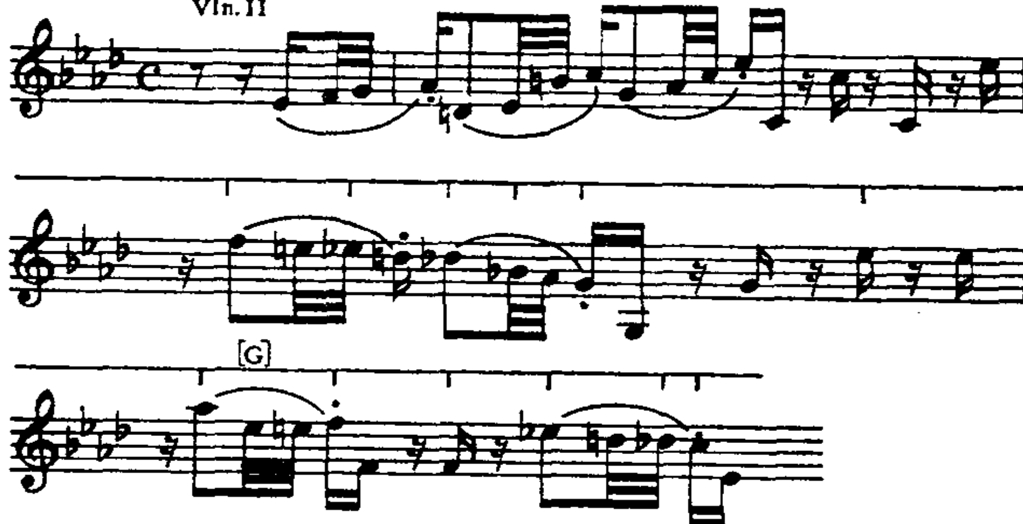
谱例 49

Adagio, ma non troppo e molto cantabile



Andante con moto

[♭] [F]



第二部分在其重复中触及到属音的属七度音（第 17 小节进入第 18 小节），但是，现在这成为一个真正的和声变化，无法说明地容光焕发，并使旋律根本改观。

从主题的结尾开始，就听不到原始的终止式了。现在，它返回到低音部，然后，与下属音和弦一起回响，导向整个作品的神秘中心，在十二个严格复调音乐的小节中，不是基于主题，而是基于在它开始之前从无声中出现的第一个清晰的乐句。从调性上看，这属于下属音小调（升 C 代替降 D），但是，当它转向 A 大调时，这个降 A 调那不勒斯和弦（ B♭♭ ）静静地转回基点，以装饰性的旋律开始一段变奏，像巴赫的作品一样伟大。它比主题短许多，很明显，它不能终结一种设计，包含一个对比的音域，超越任何前面的慢速乐章的范围。依然需要扩展以平衡整个乐曲构筑在其上的旋律的最终凝缩是什么？以最简单的终止式形式达到正规的结尾之前（第 20 小节），小结尾在属音七度音程上中断，一个停顿——乐曲中惟一的无声处——之后，紧随着 E 大调变奏的重复的颤音，以《魔笛》（Zauberflöte）式的庄重，在三个原始终止式小节的音符上重新开始，先是降 A，重降 B，降 A；然后，如开始那样，又一个无声之后，这基本形式展示了祈愿式“柔板”的调性，但是之

后不再，最后的小节“渐慢”驻留在通向主题的乐句的变奏上。
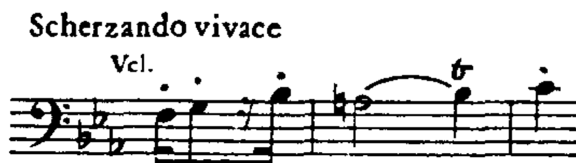
主音和属音和弦的最平常的形式在慢速乐章中受到赞扬之后，第二个这种和弦形成了诙谐曲的迷人而又充满智慧的引子，但是，它向后看，没有向前望；这是它惟一的一次显现。在较早期的作品中，贝多芬仅仅凭借单纯的性格力量，就能从强烈的对比中，创造出令人信服的统一体，在宁静的柔板之后，紧随一个强有力地幽默的诙谐曲或是一个成功的终乐章。在 Op.127 中，自我表现被完全统一的幻想所取代，其中，对照是不偏不倚地理解现实的外观，超过了世俗感受的紧张和攻击性。因此，跟随主题和变奏的乐章必须更新活力，而不是仅仅对沉思的被动性作出反应，仿佛对体验提供一个替代的反应方式。“诙谐而活泼的”一直被比拟成 Op. 59/ 1 的“活泼而诙谐的小快板”，但是，相似只是表面的。较早期的作品，对比极端任意，通过表现作曲家的个性使人确信，但是，1825 年的贝多芬与创作《戈尔德堡变奏曲》时的巴赫一样不关心自我表现，其中，智力性质的欢愉意识来自对自由的认识，如此之绝对化，它能为了超越它们的纯粹快乐制造其自己的限度。

因此，Op.127 中的这个乐章能使其开场乐句转位，

不是以严肃的意图，而是提供了贯穿乐曲的替代的终止式音型，在谱例 50a 中，奋发行动的暗示，受到温和地坚持的对立面的反对。

甚至第 36～40 小节中的很强的齐奏也没有得到累积的强调，随后（第 60 小节起），持续不断的附点音符的节奏现在是四声部和弦，威胁到挑战，这无法接受的闯入受到无法解释的中提琴和大提琴的“严格按拍速的宣叙调”的可笑的非难。

谱例 50（a）



（b）



三声中段，在反复伴奏的四分音符上，形成了很长的乐句，把轻松的自在（为了听众！）带给一般运用于四小节部分里向前驱动的模进中的那种织体之中。其调性规划简单但有效。降 e 小调，与强烈对比的第二主题“以民歌曲调”（im Volkston）的降 D 和降 G 轮流交替，

终于导致了总属音作品中第一次精彩的出现（在第一乐章中，第二组避开了这个区域），对反复部分亦然。

终乐章的主题，在开场的齐奏之后，隐约地使人想起《英雄交响曲》，形成一个八小节乐句，在属音上结尾，但是，其效果却极富节奏性的敏锐，竟然与非传统和声相配。其中，最普通的自然音处理被用来呈现奇特的形态。“陌生的”A 本位音是该谐曲（第 5 小节）中第一个乐句的结果——并不是说这使它对端庄稳重的破坏性不大。试图在这个主题和第一乐章的主题之间找到旋律轮廓方面的联系可能会模糊这令人愉快的事实，两者的结构相同，一个重复的乐句，只在末尾有一个完全的结束。这对第一组的两个主题都适用（见第 21 ~ 28 小节）。

尽管终乐章具有“第二时期”和声雄浑的色彩，使下属音中有可能存在一个相当扩展的“错误重复”（第 145 小节），其中，中提琴有三声部中如低音声部的主题，如莫扎特的作品一样明显。轻轻地放弃真正的主音再现部的“错误”调性对于第二乐章的变奏来讲实在不够实际，对于音色的优美，也不切实。所期待的降 A 调完整的结尾在第 176 小节中躲开了，第一小提琴开始

了一种以《田园交响曲》（Pastoral）形式的一个单独音型表现作品特色的、有规则系列的重复。在下面它把替代的重音分成三等分，稳稳地上升，直至达到主音（在其第一次转位中），第一主题靠它重新配置优美的和声，即使第三小节中的粗略的 A♮′也被拉入周围的悦耳声音（euphony）中。

当再现部的末尾达到了可能的 c 小调，转变成大调并在“渐慢”中逐渐变低，所期望的转调肯定是转向 f 小调，特别要在 C 大调和弦上方加上 G″/ A♭″颤音。变换到 A♮″即是把主要主题带回到新拍子（6/ 8）之中所需的一切。C 大调是转调的模进的起点，其每一个神奇的调性变化均由看上去未经加工的 A♮ 来完成。

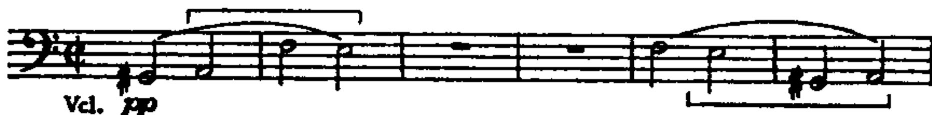
谱例 51

当重获降 E 时，这位耳聋的大师的想像力发明了一种四重奏织体，与他或任何其他人所听到过的完全不同；中提琴演奏了两小节的主题总结之后，主音持续音部开始发生共鸣，而尾声的其余部分，总结了作品的对比之后，在《英雄交响曲》的庄严与宁静的抒情诗意之间轮流交替地表现着。在最末尾，渐强用红颜色划线于属调的导音之下（著名的 A 本位音），而在倒数第二个和弦上，没有七度音（降 A）。

a 小调四重奏，Op.132

在完成 Op.127 之前，贝多芬就已忙于 Op.132 的创作了，但是，远离 a 小调、降 B 调和升 c 小调的四重奏古典主义式传统导致众多评论家视之为不相关的另一种作品，好像三件相连的艺术品，与 Op.127 和 Op.135 区分开来，这又恰好是他最后的完整作品。诺特博姆谈到从 Op.132 的开场获得的《大赋格》主题，而主题统一理论的热烈支持者热切地揪住 Op.131 动机的进一步的变形，当然，还有 Op.130 的其他部分。或许，其来源就是巴赫的“g 小调赋格”（《平均律钢琴曲集》第一集）。

谱例 52





这些事实，尽管作为贝多芬的工作方法的证据令人颇感兴趣，但除了证实几乎不会令人吃惊的真象之外，并不起什么作用：一位作曲家，如他本人在多种场合说过的那样，喜欢在同一时间内全神贯注于几个曲子的创作，探索在其生命的最后几年中正好使他感兴趣的一种基本的音符配置（note-set）的各个方面。

没有任何证据说明这三首四重奏被贝多芬视为相联或相关，听者意识到其中任何一首的完整性只能因下面这种说法而弄糊涂：主题的同一性的巧合意味着作品本身的相关性。

贝多芬的全部创作生涯确实是形成了一个真正的统一体，其中一些基本的“乐思”可以按作品的顺序追溯，从他最早期的岁月到他最后成熟期无与伦比、不可企及的成就。由此观之，可以把 Op.127 看作是一系列纯古典的、客观的奏鸣曲作品的集大成，此曲中，个性表现完全被创造性幻想的快乐游戏所吸收。这包括（这里只列举降 E 调作品的名称）《三重奏》Op.1/1 和 Op.3，《奏鸣曲》Op.31/3，所谓的《皇帝协奏曲》，以及《三重奏》Op.70/2。《a 小调四重奏》是贝多芬最晚期作品中最孤高而同时又最能引起怀旧情绪的一首；继乐思在 Op.127 中绝妙地“最终简化”之后，返回到悲剧

性的和感伤的表达包含一种返回到另一组作品所使用的语言，基本上是闻名于世的 c 小调 - f 小调模进——不过评论性的分类，必须记住，是由评论家们创造出来的。贝多芬的最富有悲剧性的作品最终变得令人快活，叶慈（Yeats）在莎士比亚的作品中发现了同样的因素，他写道：

> 人人都在演悲剧，
> 哈姆雷特正昂首阔步，又来了李尔王，
> 那是奥菲利亚，那是科迪莉亚；
> 然而他们，如果真有最后一幕，
> 伟大舞台的帷幕就要下落，
> 如果他们在剧中卓越的演出有价值，
> 不要打断他们悲泣的台词。
> 他们知道哈姆雷特和李尔王很欢快，
> 欢乐使一切恐惧改观❶。

Op.132 的第一乐章——这是一部极端的作品——充满

---

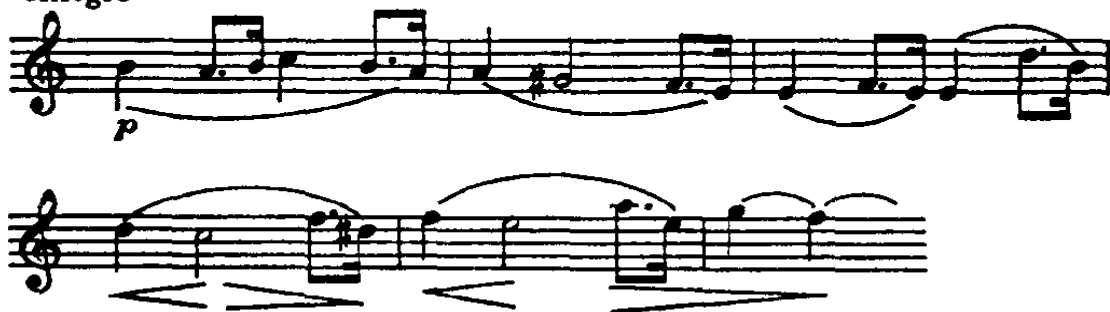
❶ W. B. 叶慈，《"拉皮斯·拉祖里"，最后的诗和剧》（'Lapis Lazuli'，Last poems and plays），伦敦，1940。

了未解决的紧张；与贝多芬任何其他的悲剧不同，它带来了一种压迫感，如 Op.95 的开端那样忧郁，既没有壮丽的爆发的巨大激愤，也没有抒情诗般的热情。用怜悯折磨他的灵魂不适宜，但就此一次，音乐在这里讲述所忍受的痛苦，没有缓解希望或愤怒。
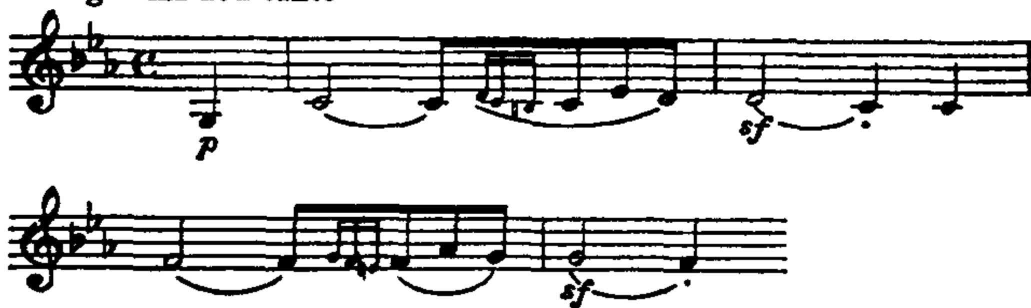
持续的开场的深沉的黑暗既非神秘，也不真正是个引子，在两方面都与 Op.59/ 3 的开场不一样。这八个"延续的"（sostenuto）小节体现了特定的主题，它也是整个乐章的主题类型。在"逆行"和"转位"中，四音符创意紧紧抓住一个五度音程，但是，在此间隔中扩展的可能性从一开始就被强调在重音节拍上向里推进的音符的节奏否决了。

快板把这些半音转成倚音，十八世纪九十年代之后，贝多芬随着其风格的发展，渐渐地把它们抛弃了，但是，以其最娴熟的技巧，他变换了这些高度富于表情的音调变化置于其中的背景。一些以传统的形式出现（第 13～14 小节），另一些则配置和声，把过多的倚音所引起的和声衰退减至最低限度（譬如在 C. P. E. 巴赫或瓦格纳作品中）。与贝多芬早期风格的联系以及可能会散发其最深切、最成熟思想的程度，可以从把此乐章的主题放在 Op.18/4 的主题上看出来。

谱例 53（a）
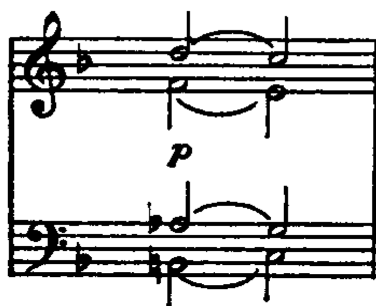


（b）



在贝多芬较晚的作品中，主要主题最好理解成四音符主题的对主题，其预言式的深刻印象渗透在乐章之中。尽管复调音乐，如同在所有真正的四重奏风格中那样，没有得到强有力的维持，这个“黑暗的说法”控制着音乐，几乎像巴赫伟大的“升 c 小调赋格”（《平均律钢琴曲集》，第一集第四首）的主题那样有决定性。正规的分析很快地识别出一个 F 大调“第二主题”，但是，

这孤独的、抒情诗般的片段不能表达己见；它不过是第一主题的变体，而其脆弱的同一性纯粹是旋律上的，受到奇特、不安、断续的三连音伴奏的打扰而不是得到支持。突出此乐章特点的、富有情感的乐曲片段在极端的对照中渲染着自己——几乎是各种风格的冲突——在开场以及温和的复调音乐 F 大调部分的继续之间，在十八世纪九十年代的作品中，它几乎不会显得不得其所。要在慢速乐章中更新的强度缺乏在三次听到的 F 大调属音的“柔和的”终止式中生动地表现出来。
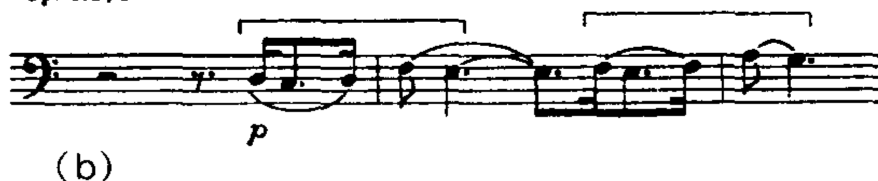
谱例 54



把下面的视作“发展部”是没有抓住要点。四个全音符“前导主题”（motto）的返回如此富有表现力，驱走了一切其他成分，就是在这个阶段，我们才意识到“第一主题”是不可避免的主题的对位，这个主题促进了整个悲剧，甚至看上去似乎不相关的在第 92 小节卡农曲中出现的新创意也是从中获得的。不过，这近似于歌唱的表达也使人回忆起 1805 年的《蕾奥诺拉序曲》

（此乐段在《费黛里奥》修订版中被删除了）：

谱例 55（a）



（b）

Leonore, Act III, No. 17 (1805 version)
[Adagio]
Oboe
Str.
FLORESTAN: O Le-o—no-re! Le-o—no-re!

但是，没有退路，而前导主题，很强的 e 小调，带来了呈示部的素材，不过，直到这新调性的转位属音持续音确认它是真实才如此（第 114～117 小节中，持续的高音 B″）。还要注意在上拍实在的属音代替了不成熟的主音和弦（第 10 小节和 120 小节）。从主题看，所有这些都是再现部；但是，奏鸣曲原理尽管相当灵活，也不能使包含在重复中的调性平衡错位幸存，在这个重复中，

无论第一组还是第二组都不处于总主音音级。诚然，后者现处于卡农式插段的 C 大调之中，而这种返回到主要主音的中音强调被动的苦难的情绪，叶慈认为它不适合作为诗歌的主题。我们已经远离了与直接向外的和声扩展发生英雄式冲突的贝多芬世界。

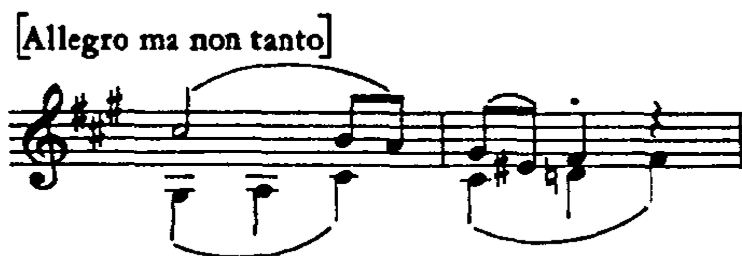
所引用的伤感的终止式现在处于 C 大调；稍稍迟疑之后，它又转入 a 小调，至此主要主题又返回了。第二主题恰当地以 A 大调沿随着，有一种悲剧性的讽刺效果，使人联想到《第九号交响曲》第一乐章灾难性结尾之前的 D 大调法国号独奏。此处，不存在出现尾声大高潮的可能性，而结尾又实在太突然，绝望又挣扎地集聚着力量，像弗洛雷斯坦在地牢中的狂热幻想。

对于贝多芬，乡间生活意味着比“简朴的生活”更深的含意。在《汉马克拉维亚奏鸣曲》（1817～1818）的草稿中夹着一张字条，上面写道：“那里是一间小屋，如此之小，一个人只有小小的空间，在这天堂般的沼泽地里只有几天工夫。渴望或向往，解放或实践。”

因此，在 Op.132 压抑的第一乐章之后，像任何一首赋格一样严格，受冷酷的四音符动机主宰着，对比必须召唤出乡村的宁静与简朴。甚至晚到他写“感恩圣歌”（Heiliger Dankgesang）的草稿时，作为诙谐曲的同

等物，这个曲子后来变成（用 G 调代替 A 调）Op.130 中的德国风格舞曲（Alla denza tedesca）。在 Op.132（较早的作品）的最终版本中，这种田园生活的成分在三声中段中找到了它的位置，并包括另一个早许多年前写成的阿勒曼德舞曲（allemende〔tedesca〕）。变更计划的动机不难辨明；紧接着快板的粗略的结束之后，一部胜过《维吉尔的世外桃源》（Virgilian Arcadia）的优美的再现会显得如梦幻一般，以至于如此之不真实。实际上，真正地跟随其后的不是一个答案，而是转向纯粹音乐的幻想——整个乐曲自双重主题创造出来，包含在两个小节中：

谱例 56



在韵律（metrics）和调性两方面，莫扎特式的小步舞曲精神依然受到抑制，无对比，无高潮，有时，在所引用的两个主题的不协和音组合中旋转。在贝多芬的作品中，没有别的东西在阴暗的北方忧郁情绪上这样像勃拉姆斯了，不过，没有勃拉姆斯式的伤感。经过对主题的

集中度的拘谨研究，乡土味的三声中段带来了令人深切感动的更新意识感以及对普通人类世界的接受。缪塞特风笛（musette）或卡拉布里亚风笛（zampogna）的再现在巴洛克时代颇为时髦，但总是带有一种客串的成分。在亨德尔《弥塞亚》的“田园交响曲”中，贝多芬熟知一个纯粹的范例，它最富有诗意地运用了这种惯例，而在 Op.132 中，脱俗的旋律回旋在长长的持续低音部，竟比《第九号交响曲》中的诙谐曲三声中段更美妙。和声丝毫没有好古的严谨的痕迹，但又相当非古典主义化（在主要的叠歌〔refrain〕中，没有一个单独的升 G），注意倾听调式（modal）的慢速乐章。在三声中段之中，组成中间部分的奥地利兰德勒舞曲，引自一部比已提及的阿勒曼德舞曲更早些的作品；主题被分成中提琴和小提琴（第 141 小节起）直接出自《钢琴三重奏》Op.1/2的“广板”（谱例 57）。

“诙谐曲”和三声中段之间的对比，大概不会比莫扎特的《d 小调四重奏》K.421 的悲剧性的小步舞曲与其独奏小提琴和拨弦伴奏的三声中段之间的对比更极端化，但是，富有深情诗意的“田园风格”加上世俗的德国小阿勒曼德舞曲这一构想引入了进一步而又肯定是蓄意的风格不协调。就此一次，贝多芬允许超过音乐范围

的，甚至是自传式的动机来决定音乐的规划；当中提琴进行长时间的独奏时（第 149～173 小节）值得记住，1788～1792 年间贝多芬在波昂皇家管弦乐团演奏过中提琴。这种考虑是边缘性的；我认为仅仅个性，甚至引乐中所包含的个人的参照是此令人惊讶的拼贴艺术（collage）之源，是二十世纪技巧的值得注意的先现音。

谱例 57（a）

（b）

亨德尔以奥古斯都的自信拒绝接受一个友善的建议，他拒绝通过复活古代的调式来扩大音乐来源，但贝多芬与亨德尔不同，贝多芬对较早期的风格感兴趣，提醒自己去“研究僧侣们的赞美诗”以获得韵律学（prosody）的模范，甚至把帕莱斯特里那（Palestrina）的乐句抄进自己的草稿本中。1820年，当他创作《庄严弥撒》时，几乎肯定地求助于格拉雷安（Glareanus）的《十二调式论》（Dodecachordon），如马丁·库珀（Martin Cooper）提示我们的，洛布克维茨图书馆藏有一册。他所直接关注的是“化身的”（Incarnatus）多利亚调式，不过，我们毋需假定他在寻找格拉雷安所说的很少采用利第亚调式的信息，因为三全音F-B“修正”或F-降B把它转变成离调演奏的伊奥尼亚调式。贝多芬以严格的利第亚调式谱写其“感恩圣歌”时，与古典主义的调性进行了最极端化的对比：他本人意识到这一点，他（在原始的总谱中）写道，“注意：这首曲子总是用B本位取代降B调。”常常有这种说法，他坚持这种调式比十六世纪可能采用的调式更加严格，但是，格拉雷安所提供的利第亚调式示例竟没有伪音（musica ficta）。

我已经提到过若斯坎·德普雷（见第130页），对贝

多芬来说，这是他想达到的艺术奇迹，在他所梦想的赞美诗中，一位作曲家无法说明的完美和质朴中，其作品是一种由邓斯泰布尔（Dunstable）奠定的，并由迪费（Dufay）和奥克冈（Ockeghem）这类伟大的大师们传播的一种普遍风格的集大成。

五个乐句中的每一个都以最纯粹的古代风格配上和声。F 调调式不允许属音七度音存在（B 代替降 B），当 F 和 B 本位音与十九世纪的听者们认为是那个调性的属音七度音程一起发音时，贝多芬的一音对一音谱写法给 C 大调投上一层阴影。运用这种和弦并不是对中世纪传统的一种违反；以“英国的 descant”为人所知的风格允许，并且，就我们所知，欢庆像这样进行的洪亮声音：

谱例 58

In te Domine
(late 13th cent.)

D 大调行板紧跟着赞美诗的结尾，两者完全没有连贯性，贝多芬把它描述成“感情更新的力量”（Neue Kraft fühlend），只是力量与感情（感受性）更新的原来

的解释。赞美诗中所表达的感受并非通过感觉来获取，因此，是解释的不同。

行板，及其颤音和装饰音，以乔治·赫伯特（George Herbert）的天真迸发出欢乐。

虽已年老，我又焕发青春，
经多次濒临死亡，我又生活和写作；
我再一次闻到了露珠和雨水的温馨，
并欣赏着诗行：啊，我惟一的光明，
那不可能，
我是他，
你的暴风雨彻夜吹打在他身上。

返回到“感恩圣歌”的“甚慢”，由第67小节更平静的旋律居中调和（意味深长地标记着“如歌的”和“富有表情的”）。自巴赫的“多利亚”赋格以来，静静地回旋在延留音之上的赞美诗听不到了——除了莫扎特《朱庇特交响曲》终乐章中一些过往的奇迹。利第亚调式的F调和D调之间的对比现在已建立起来，通过最后节拍上的属音七度音程，返回到“行板”形成了牢固的调性（比较第30和114小节）。此乐章的正式规划

(A－B－A－B－A）需要这个返回，而赞美诗，以其与古老的圣咏组曲的相似性，事实上需要变奏，对比部分已首次出现，一段未明确说明主题的变奏，而进一步精心制作也不会令人满意。通过倾听其非特定的项目，贝多芬还解决了正式的问题。很明显，“Gratias ago tibi”的最深的发声与返回力量的热情之间的对比不会像曾经阐明的那样作精心的装饰，而行板的第二个版本从第一个表现的零零碎碎的装饰中形成了固定的音型（例如，音阶）。现在，一个希望是实实在在的。观察一下，第55小节的迟疑的低音部在其第二次再出现时如何转变成第141小节起的刚劲的拨奏乐。如同以往，在末尾，C大调的6/3和弦静悄悄地抛弃了现代调性，存留下来的或是音乐中最令人信服的精神的光辉，或是一位脱离现实的天才的令人难以理解的抽象概念。在这最后部分中，一切都首先融于前奏曲式的乐句的第三个版本中，贝多芬现在把他难得运用的“以最内在的感情或知觉”赋予它。这意味着既非“富有表情的”，也非“如歌的”；它写在Op.101第一乐章和Op.109的变奏主题之上，但是，在四重奏的其他地方也就没有运用了。赞美诗的再开始被隐蔽了，通过第一个齐奏音符与前一个颤音的连结，或者，通过中提琴声部中未准备的G′音

(第 170 小节)。按诗篇歌节拍，甚至这五条谱线中的第一条由在模仿对题中处理的八个二分音符中的五个音符来表现；完整的乐句被延迟直到第 184 小节。此处，复调音乐一直被称之为中世纪的，但是，对于这种远离一切历史风格的音乐来说，此描述既不精确，也不充分。贝多芬直观地重新发现了十三世纪旧艺术（Ars Antiqua）的严重的自然音的不协和，与非和声的对位相结合，其中各声部交错，如同十五世纪早期的男高音和高男高音（contra-tenor）对应声部，仿佛三和弦的概念及其转位属于未来的世代。

如果这种夸张看上去没有保证，就考虑一、两个示例吧。第一个是第 170 小节起中的赞美诗乐句的处理。即使没有前奏曲乐句简短的留音，这乐段也会属于一个文艺复兴前的世界，一个被解放的属音七度音程迂曲地进入它之中。尔后，在 d 小调（第 181 ~ 182 小节）神秘的终止之后，其降 C 调和空心五度（A - E）把听者暂时地带入十五世纪晚期，各声部转入“衬腔式复调音乐”(heterophony)，与一切古典主义风格全然发生矛盾(谱例 59)。

所有一切转向的高潮是西多会修士的庄严显赫，它严酷地拒绝一切对比之下听起来肯定是世俗的欢乐，如

谱例 59

bars185ff.
Vlns. I/II
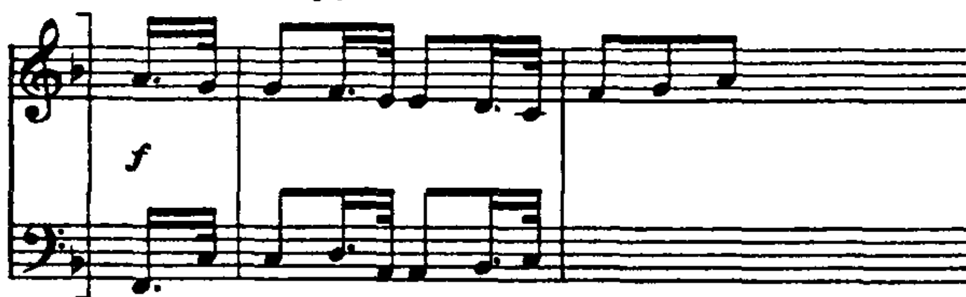
同帕莱斯特里那在其合唱的美丽匀称的悦耳声中所表现的那般。这里，最朴素的自然音进行也转换成以前从未听到过的东西；调式的 F 大调主音和弦不仅仅是在 6/4 位置，但是，在其七个音符中，五个音符给了低音部，而在第 192 小节的第二个二分音符上，令人厌倦的、嘹亮的属音九度音难以辨认出来。敬畏和恐惧取代了 Op. 59/2 中柔板的沉思冥想的失神入迷。

从一开始，严格的利第亚调式的和声就勉强地维持着 F 调主音，抵制着 C 大调的压力，而高潮之后，渐弱演奏部似乎与这过重的属音中的尾声有关。和声想像

的最后一着即是再创造中断的终止（最好用德文名——“虚假的结尾”〔Trugschluss〕），从而“错误的”和弦以不可抗拒的镇静的确实性显示自己是正确的和弦。最后，甚至前奏曲式的乐句（“以由衷的感情”〔mit innigster Empfindung〕）也融进赞美诗的头两个音符中。

原来，Op.132 打算写成四个乐章，按照诺特博姆的说法，在一个较早的阶段，贝多芬草写了一首“严肃、伤感的进行曲〔?〕”作为第二乐章。这种说法不符合具有讽刺意味地快活的“进行曲风格，极活泼的”，它紧随着柔板的利第亚调式结尾，但两首均与《奏鸣曲》Op.101 中的进行曲有关。下面是丢弃的草稿：

谱例 60



早在 Op.10/3 中，贝多芬就遇到了为有额外比重的慢速乐章寻找后续的问题，其解决办法如它们所紧随的乐曲那样多种多样。在早期的钢琴奏鸣曲中的“忧伤的广

板"，其悲剧性的艺术激情预先排除了任何激烈的对比，而优美地沉思的小步舞曲令人羡慕地摆脱了浪漫主义的"慰藉"——由几位后来的作曲家以生命攸关的轻松提供的一种对比。在 Op.59/2 中可以见到一种相似的端庄与高雅。

在 Op.132 中，风格与气氛的不连贯是明白无误的，而 A 大调进行曲不需要 Op.101 中相应的乐章的任何曲解与拙劣模仿的讽刺。事实上，如果脱离了周围环境，这首曲子会彻底地令人愉快（在复小节线处所标的"温柔的"之中，不会寻找到含糊不清）。不过，此处，背景体现了意义，无伤害地世俗的间奏现出使人惊骇的平庸特色（实际上，它根本不是老生常谈；注意在"温柔的"段落中那动听的主题的模仿），而其崇高的柔板的无辜撤销只能导致灾难。（其第一个音型可被视作开始"感恩圣歌"的上升大调六度音程的拙劣模仿。）我们期待三声中段开始的地方，从第一乐章始，一个悲哀的乐句就具体化了（谱例 61——亦见 Op.127，第三乐章，第 70 小节起）。

令人吃惊地，它引入了《第九号交响曲》（终乐章，第 56 小节起）中第二器乐宣叙调的引乐，由本身贬低四重奏表现方式的震音伴奏而变得低级和平庸。

谱例 61

bars 25-26
Op. 132, IV
Più allegro

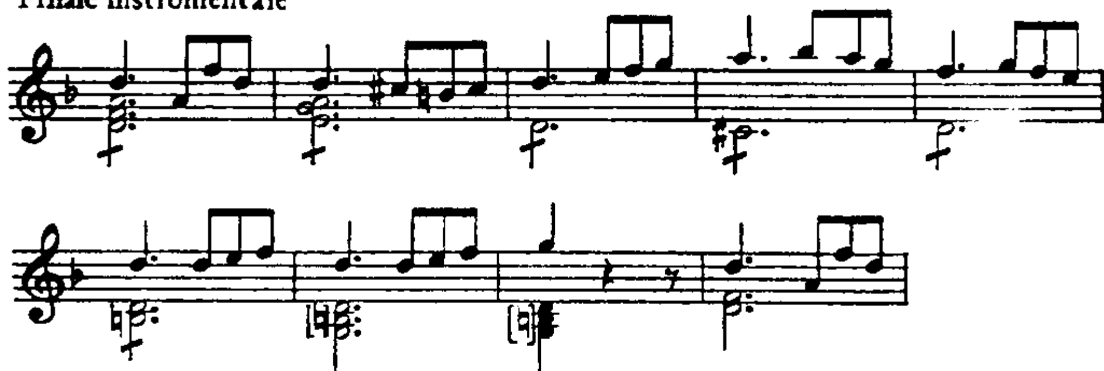
bars 188-9
Op. 132, I

歌剧宣叙调的伤感性的倚音变得愈加突出，而当第一小提琴狂热的华彩乐段从刺耳的减七度音程中涌现出来，野蛮的嘲弄或虚构的悲剧气氛也就无误解之虞了。
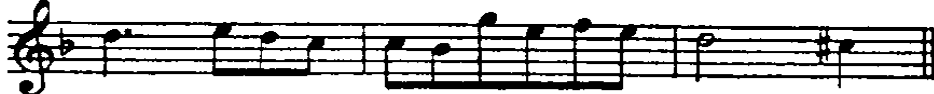
终乐章高贵而忧郁的主题，众所周知最先是《第九号交响曲》的草稿，而出现在此处则是这首四重奏结构零碎的证明，又在第二乐章的较早期作曲中广泛得到引用。从各种草稿中逐渐涌现的完整的旋律会在一小部分引乐中追寻得到。最早期的来源是 d 小调主题，标题是“器乐终乐章”，写于 1823 年 6 月之前（谱例 62a）。稍

后的一个版本，仍旧是为此交响曲，包含着一个音型，使人联想到 Op.59/2（b）的第一乐章。在 1823 年更晚一些时候，贝多芬返回到这个主题，它获得了一个新的音型（c）。当他决定把这圣咏式的终乐章给交响曲时，这个乐思完全被抛弃了，而一年之后，他开始创作 Op.132 的终乐章时，他注意到一个相当不同的主题（d），跟随着的是《第九号交响曲》的乐思的变体，以另一个乐思开始，更使人追忆起 Op.59/2（e）。

谱例 62（a）



（b）





（c）



（d）



（e）



贝多芬所赖以创造出最美好而又是最后的悲剧性的（或伤感的）回旋曲的伟大旋律听起来就像自发的创意，但是，如果将其与上面的引乐相比较，就会看出它是如何令人惊讶地从它们汇编而成（谱例 63）。

这器乐织体既纯熟又富有独创性；未曾模仿管弦乐团的效果，贝多芬的作品就产生了交响曲的庄严的深度和广度。注意第二节拍上中提琴的双音。回旋曲的第二

谱例 63

Allegro appassionato
[secondo 8ve]
Ex. 19a
Vln. II *p*
Vln. I *p*
Ex. 19c
p
Ex. 19c
cresc.
f

次返回是这位耳聋作曲家器乐谱写幻想的又一个胜利。当它以 d 小调开始时，持续的伴奏下降半音上升到表面，具有强烈地宁静的伤感，以大提琴的 A 弦的音色，在中提琴低沉的 C 弦音色上（见第 164 小节起）。当主要插段再现时，我们就会辨认出它与第一乐章的“前导动机”主题的类似性。尽管它与周围环境的对比不太强烈，它还是与《汉马克拉维亚奏鸣曲》终乐章中的“una corda”段落相似。

在乐章之初，八小节插段的扩展赋予整个乐段一种宁静的雄浑感，使加速又困惑又感意外。在“急板”之前，小提琴持续了九个小节，其紧凑的程度达到了歇斯底里的边缘。从乐章的开始几个小节反复地重复 F - E

单元。其后紧随着大提琴奏出的最高声区的回旋曲主题，产生了几乎令人难以忍受的紧张，属于二十世纪表现主义的世界，在贝多芬的作品中就是独一无二的。转到主音大调也没有预感一个幸福快乐的结局。从第二乐章始，奥地利兰德勒舞曲的节奏几乎返回到末尾（用弓尖），具有引起幻觉的效果，在结尾的齐奏中，几乎无暇恢复理性的意志。

在贝多芬的全部作品中，没有任何别的创作像这首四重奏那样表现出完全没有结合成一体的对比，但是，一旦他被“感恩圣歌”的独特幻觉所迷住，除了用彻底多样化所统一的“声音-形象”包围它之外，没有其他解决所面临问题的办法。惟一的共同点之所以变得必要，是由于利第亚段落的自然音的质朴简洁，其调性范围异乎寻常地非常狭小，比成熟的海顿或莫扎特的作品可能受到更大的限制，不过在巴洛克协奏曲中这已颇为人所熟知。

只有远离中心的乐章表现出贝多芬后来几首四重奏的一体性，人们熟悉的评论界往往企图按某种想像出来的相关性，把三部中期作品归为一类，但 Op. 127 和 Op. 135 并没有这种相关性，很遗憾他们是无的放矢，被相关主题引入歧途。

降 B 大调四重奏，Op.130

从一封贝多芬在 1825 年 8 月给他侄儿的信中看出，Op.132 似乎应有六个乐章，假定包括 A 大调“以德国风格”以及目前的第二乐章。到 11 月份，Op.130 完成了，贝多芬告诉霍尔茨，一个新乐思已经形成，但要将它保存给下一首四重奏（Op.131），因为最近的一首（Op.130）中的乐章过多。在 Op.132 中，紧张而又不和谐的感觉，以及其多变化的风格与不相关的主题都随着 Op.130 和 Op.131 而消失，还有更伟大的能够使古老嬉游曲的正规模式复活的作品，贝多芬运用它写成了第一首成功的弦乐作品，优美的《降 E 大调三重奏》Op.3。Op.130 以其独创的形式运用了最终赋格，引起了许多纯理论性的评论和孜孜不倦的分析；这种评论的存在是对作品的伟大精神的一种尊敬，但同时也表明，希望理解这部作品的听众需要特殊的天赋。贝多芬本人并未打算谱写“未来的音乐”，而且最后的数首四重奏尽管在

技巧上有棘手的困难，事实上仍被演奏并受到好评。1826年3月21日，Op.130在维也纳首次上演，即使赋格也未受到一致的摒弃；他以惊人的敏捷更换了一个不太生硬的乐章表现了他对促进新作品上演的关注。正是对浪漫主义时代的长期的忽视而非对其同时代人的漠视，才引起这位被误解的天才正在从他再也不能与之交流的世界退出的神话。世人对最后数首四重奏表示惊异是由于贝多芬在其生活充满灾难的时刻，能够心境平和、专心致志地使这些音乐作品完美。一首乐曲使人想到了莫扎特；中年时期，他的作品极具感染力和习见的表现力，此后，贝多芬再次发现了莫扎特式的轻快风格。

在Op.132引人沉思的紧凑的表演之后，第一乐章的慢速引子使人想起了Op.127的宁静的客观现实。拘谨的终止式是第一点，半音变化贯穿于八分音符的对话，由大提琴在七度音程小节中开始。如果注意到，半音体系既不令人伤感也没洋溢着渴望之情，而是，例如，正像巴赫在“升C大调赋格”中的半音体系一样纯粹的音乐性（《平均律钢琴曲集》第二集），或者，实际上，是那接在《半音阶幻想曲》之后的赋格——一部贝多芬所熟知的作品。
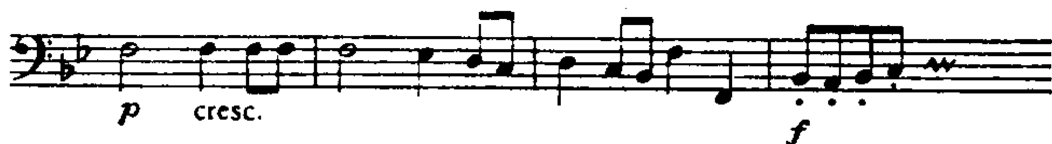
组成快板的第一主题的两个乐思似乎是为了与柔板形成尽可能最鲜明的对比而设置的——一个具有像巴赫作品一样的客观性的连续重复的模式（音型 a）和一上升的四度音程（音型 b）按最简易的主音-属音交替方式配成和声。除其与《汉马克拉维亚奏鸣曲》中的赋格的明显联系之外，十六分音符音型出现于《D 大调大提琴奏鸣曲》中。

谱例 64

在这个乐思中，没有很独特的东西，但令人颇感奇怪的是，四度音程可以在 Op.102 的其他奏鸣曲（两首大提琴奏鸣曲）中辨认出来。两首均是常规，而在莫扎特的
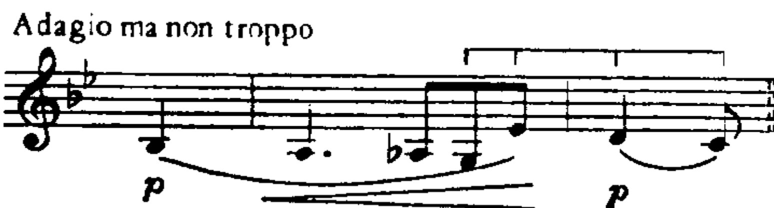
一些最成熟的作品中，许多主题亦然(考虑到五重奏 K. 515 和 614:K.516 更接近于 Op.132),其开场中不鲜明的情绪使柔板有可能过早地将其中断,其严肃的旋律隐匿于两个最低的声部中。第 34~37 小节的低音部中,贝多芬在古典的规范化方面要达到怎样的程度已很明显了,一个比亨德尔或巴赫作品更老旧的陈腔滥调。
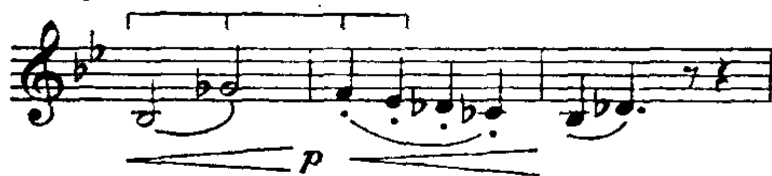
谱例 65



用“拙劣模仿”（parody）这个词来形容充满陈腔滥调而又幽默风趣的演奏是太过分了，这在向第二主题的降调下中音的过渡段中也很明显，是一个由故意拼凑出的半音音阶产生的过渡段。附有上升小调六度音程（以滑音完成）新主题（第 55 小节起）的具有一种歌剧式的“富有表情的”，宛如一个自我嘲讽的角色。优美的奏鸣曲乐章不能完全依赖于对比而存在（或者，依赖于全部主题的统一），而令人心旷神怡的旋律来自引子：

谱例 66
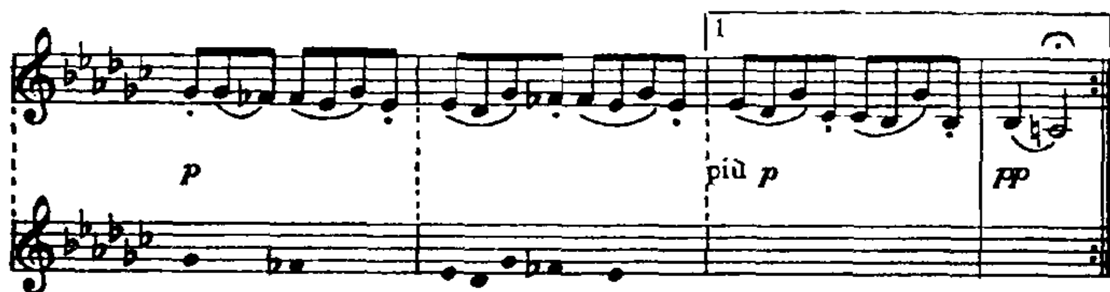




贝多芬以令人钦佩的娴熟把第一主题与柔板联系起来，这是通过间接地将开场乐句的四个十六分音符与降 G 大调旋律结合而成。此降调调性中弦乐的朦胧音色，从第四弦的高音上开始。由于大提琴的“低沉地”（sotto voce）演奏而增加了魅力，一切都显得渺远和神奇地宁静，仿佛我们在无意中听到了那有意地回避我们的含意很深的说话，不过，其完全的清澈明澄却不容被误解。对于第二主题的准备，在其进入总属音中，一直都是一成不变地规范的，而当意想不到的降 G 大调由于未强调其本身的属音而变得不稳定时，贝多芬所独具的幽默的风格就明朗化了。因此，当呈示部的重复突然地复原了主音，平淡无奇的风格本身就令人惊叹。再现部则以不同的方式表现这一切。重复（省略它则会显露极度的迟钝）突出了柔板（它从未完全再现），因此，通过结合，又突出了第 10 和 12 小节（见 37 ~ 40 小节）中发人幽思的音型那轻松愉快的自我嘲弄。或许，第二次聆听该曲，会坚定那些在结尾的八度音程中寻找该乐章第

一个乐句的翻版的人的看法——谱例67。据称，贝多芬认为这种衍生形式和那些更深奥的推导是理所当然的；如果是这样，他必定会认为它们太显而易见而不需要想像力，因为在他的草稿中，没有出现这种处理的痕迹。

谱例 67



当我们返回到更具有美学意义的问题时，我们要注意，贯穿于发展部的持续的终止式音型（它同样存在于舒伯特的歌曲《秘密》〔Geheimes〕中，创作于1821年）连同来自第一主题的两个乐句，是经过怎样精心配置的。至于那奇妙的优美的音律，它取决于在第四小节中所听到的转移到引子中的上升终止式的低音声部，而这种情况首次出现在99小节中。大提琴停止而由中提琴承担需要维持这种模式的两个音符的反复演奏，并以其最扣人心弦的男高音声部，演奏从降G大调“第二主题”衍生出来的曲调的片段，此时，合成就完成了。
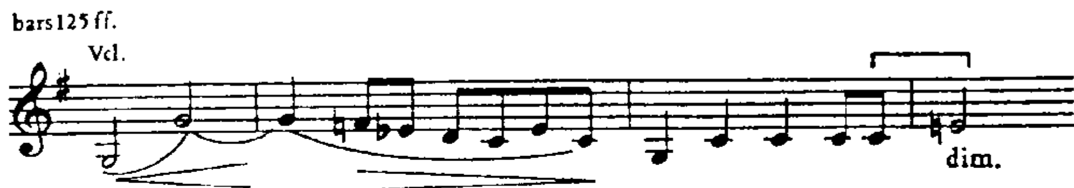
谱例 68

bars106 ff.
[Allegro]
Vcl.
[bars55 ff.]

这简短的发展部以其所表现出的轻松自如把主要主题所有的精髓综合到一起。

在这首充满欢快情绪的舞曲中，终止式音型如同《田园交响曲》中的小溪那样不知疲倦地潺潺细语，而大提琴和小提琴却在寻求一个快活多变的对话。起初，小提琴以第一主题的上升四度音程回答大提琴的激烈嘲弄的宣言，但是，在聆听了三次上升八度音程之后，就以其自己的主题节奏去模仿它了。“你已忘记了你的线条（lines），”大提琴说，并用第四个 D－G 两次激励他的同伴。通过灵巧的回答，小提琴接替演奏大提琴曲调，随之 G 大调转入 c 小调。经过三次尝试大提琴均未能完成这个乐句，但当其第四次出现时，两种乐思的异文融和形成了一个完美的陈述，把有争议的四度音程，拙劣地模仿成大三度音程！

谱例 69



如此巧妙地引入的 C 大调并不会被接受，因为再现部即将插入。这样，降 E 大调复原了，毕竟，小提琴以转移大提琴旋律的第二小节的方法，使主要主音和第一主题恢复原状。

此时第一主题给人强烈的自信，致使呈示部中的柔板无法表现出来。它调性稳定足以在第 140 小节中，以美妙的增三和弦和声持续地变换其自然音阶前导主题及后来的减七度音程两小节，这两部分都是由大提琴演奏的。柔板看上去已完全消失，因此，重复模仿最富有表现力的乐句就无意义了（比较单独的第 147 小节与呈示部中的第 37 ~ 40 这四小节）。至于过渡段，如果使不再奏出的调性中的明显准备（音）再现则会太平庸，而且，为了取代原来的属音准备（音），贝多芬进行了一系列平稳向降 D 大调转换的调整。其中，中提琴再次演奏第二主题旋律，此刻由半音变化装饰，为之添加了一种不可思议的欢快气氛，对此作轻率的反应将是不明智的。演奏至降 B 大调属音，它更庄重地再现于总主

音之中。随之是呈示材料的剩余部分，直至那些给人深刻印象的八度音程引起对柔板返回的期待。此刻，两种速度直接冲突，这样，两种速度的接近促进了乐曲的谐调。简短的尾声，均以冲突告终，第 3 和第 4 小节是以一个非常洪亮的半音终止式音型的和声配置开始，最终参照前导主题四度音程欢快地结束。此时，最高音部和低音部部分重叠，形成了表现音域宽广的主音和中段尾声的属音的节奏强劲的四小节。

即使要在离此甚远的地方为“急板”寻找一个标准模式，我们也必须回顾一下《钢琴奏鸣曲》Op.10/2 的 f 小调小快板（我认为这首奏鸣曲的终乐章运用 Op.130 的第一乐章中的十六分音符-八分音符音型没有什么意义），然而，它具有同样宁静的力量，略带伤感的低音，它一刻也经受不住后期乐曲的没有表现力的冲击。在非悲剧性的第一乐章之后，期待一个三拍子、大调调性的贝多芬式的诙谐曲似乎合乎情理。这种期待部分地得到了满足，但是，诙谐曲是以一种新的 A-B-A 形式作为进入急板前的三声中段出现的。贝多芬的朋友们知道，当贝多芬沉迷于马克斯（Marx）兄弟可能会感到畏缩的双关语（puns）时，他会感到快乐。逐次延长的半音滑音又回至再现部，将同样的诙谐引入作品中，否则的话，

作品显然就很孤立，而且对人们所十分常见的手法毫无反应。再现（reprise），借由如同“复奏（double）变奏”的方式来变化其重复，在第二小提琴和中提琴之间，产生了一些很奇怪的声部写作，若不是其轻快的悦耳声音，它们可能被称作古怪异常。作为叙情语言或作为艺术家大胆行为的表现形式的音乐理论，会遭到未受任何干扰的精妙诙谐曲平缓的批驳。

到目前为止，Op.130至少还未能向人类提供一个马修·阿诺德（Matthew Arnold）的“有感情意味的道德”的追随者所期待的寓意。继《第二号交响曲》之后，贝多芬作品的慢速乐章在其全部深度和多样性方面，保持了高度的严肃性，或是挽歌式的、沉思的，或是抒情诗般的。脑海中涌现出一个例外，浮现于脑海之中，《奏鸣曲》Op.31/1的“优雅的柔板”，无疑是一首优美曲子，但显示出一种戏弄其本身的高雅的鉴赏力的危险倾向。Op.130的第一个慢速乐章是一个嬉游曲，其音调是由两个引入的小节所定（在一个草稿中，标着“前奏曲”），其中，富有表情的和声之上的半音音级（可能是从第一乐章柔板中引出的）上写着“稍稍诙谐地”。正如在这首四重奏中，主题本身常常以中提琴的低音区的低沉音色表现出来，第一小提琴又完全重复演奏，如同

在 Op.127 的第二段变奏中那样，二者都奏出了轻松的断奏低音。调性是降 D 大调（在早期草稿中，是 G 大调），但并未持续多久，到第 5 小节，和声活跃起来，伴随 G 本位音，而属调中拨奏的完全终止引出了新主题。称之为一个奏鸣曲呈示部看起来相当吹毛求疵，尤其是当第一主题重新在 F 大调中，或围绕着 F 大调出现，伴随在复调中轻快随意的暗示时，直至它在还原的属音中让位于三度音程旋律（意味深长标着“如歌的”和“温柔的”）。奇异的优美细腻的伴奏把古典主义的四重奏转换成尘世间一种未知的乐器，这是这位失聪的大师的无穷的创造性，与对听不到的响亮音调的幻想的科学的精确性之非凡的实例。
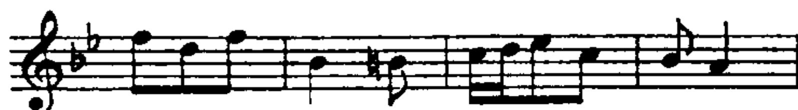
新主题扩展并展开，具有这一四重奏的神秘明晰的特点与“第二主题”融合，然后，又与同样具有节奏音型的引入的数小节合并 ♩ ♫♬ 。这也是第一主题的一个特点，返回轻易地完成了，而随后的可以准确地称为“再现部”。然而，奏鸣曲是一种风格，而非一种形式，取决于围绕主要结构特点所形成的对比。在这个行板中，贝多芬并不关心那种能运用对置调性的紧张或节奏的发展的做法：它在冲突已平息的那一刻开始，它生机勃勃，令人难以进入沉思；它平静无奇而难以戏剧化。

引子的“悲鸣”（sigh）在低音部出现之后，第一主题无疑会返回主调，但是，在这部作品中，处处洋溢着善意的执拗，致使主题落入迷津，而不得不重复相继的小节。至此，我们认识到在第一乐章的发展部中与大提琴旋律一样，不完整地表现主题的常有的做法。其他主题以变换的调性返回，直至主音上的一个延长记号，装饰成为下属调的属音，前面的数小节已定位在其中。小提琴轻快地演奏了长音阶（在“发展部”中所引入的细节的延长部分）之后，降 G 大调就出现了一个缓慢而又清晰的尾声。现在，贝多芬似乎又重新奋起，其富于表现力的下降的半音（“悲鸣”）与《朱庇特交响曲》的慢速乐章中的美妙乐段联系起来，而莫扎特的半音和声都是由根音位置的“属音”七度音程配成，在断续的、更有巴赫作品风格进行的三全音的模进之下，贝多芬设置了减和弦，第四拍上的和弦驻留了整个一小节，直至主音的一切含意都暂时消失于这并不清晰的和声的回响之中。（他抄写了巴赫的《半音阶幻想曲》的宣叙调段落并非徒劳。）它令人难以置信地“解决”到 A 大调和弦；以同音异名的拼凑法再表现（ D♭ 代替 C♯ ），减七度音程变得柔和了，直至“悲鸣”（其意义不可思议、难以言传，如同威尔克斯〔Weelkes〕在《啊，注意》

〔O care〕中的"Fa la"）消失在令人惊叹的、显然是与莫扎特主题有密切联系的模进中。尾声的其余部分几乎从各种各样的主题中援引而成，是相当非古典主义化的音乐片段的汇集，最不可思议的是终止式暂时地从主音转入降 B 大调，四重奏的主要调性。

当贝多芬再次运用他草草写成的 Op.132 中的 A 大调"以德国风格"之际（他先是将其写成降 B 调），用了十分精巧的、很快就被除去了的半音进行：

谱例 70



不要忘记《大赋格》曾计划作为终乐章，我们注意到通过为第二个诙谐曲选择 G 大调，贝多芬在这首四重奏的中心安插了一个乐章，进行调性分隔，就像一条山脉中的一些地质断层。在第一乐章中，G 大调回旋在降 B 调的乐曲声中，但是在降 D 大调之后它的重新出现，造成了最大的不连贯性，又被极无关系调的下属音中的一段乐曲所强化。乐曲本身明朗简洁，无论调性、主题还是节奏仍难以解释，进行分析从表面上看，对比是绝对的；在比推理的更深的层次上，在这首令人困惑的四

重奏中，乐章的模进带有写实的印记。

谣唱曲，像《第九号交响曲》的慢速乐章中的降 B 大调主题一样，代表一种个人意愿，这种意愿在贝多芬的音乐中并非常见，那些持不成熟见解认为艺术家的目的是自我表现的支持者们的承认，则认为这是更为常见的意愿。可靠的轶事向其作曲家证明了这个柔板乐章的意味深长的情感上的含意，曾有一度，远在“海利根施塔特遗书”（Heiligenstadt Testament）中，作曲家不得不减弱了他感到有必要的对世界的防范。Op.110 的“悲痛的咏叙调”直率地表达了同样的愿望，值得注意的是，两个乐曲的标志均与歌剧有联系——咏叙调（arioso）和谣唱曲（cavatina）。甚至标有“压抑的”（beklemmt）的降 C 段落也是以李尔王独特的风格演奏出来的。最伟大的大师们没有思慕之情，整个最感人的柔板乐章都颇有节制地回顾着巴赫的世界，而未转向过分多情善感的自我享乐的浪漫主义的忧伤。贝多芬的痛苦是实实在在而令人痛苦不堪的，并不是公众议论的适宜话题。

在 Op.130 的调性规划中，德意志风格舞曲有可能会直接成为终乐章（亦即，赋格），但是，如听众逐渐意识到的那样，在一部作品内，作品的每一要素中的极

端对比都会在前所未有的规格的终乐章中得到解决（在古典主义奏鸣曲中所固有的“终乐章问题”的最极端的解决办法），如果能恰当地促进冲突的解决，那么就会深切地感到慢速乐章的必要性。这无意中形成了一种将《大赋格》作为单独一部作品演奏不利的状况——这是突然出现的，而第二个终乐章不能像为早期乐章的非整体协调的模进提供可替代的解决办法那样替换它。即使在最伟大的作品中，也不存在对顺序和模进问题的“必然的”解答。赞扬一部作品的必然性就是表现出对其美感与力量的结合所持有的热情，但是，作曲家的自由意志从不会妥协，而他只受自己的鉴赏力的限制。Op. 130 一定会被认作是拟以一首庞大赋格作结尾的作品，然而，第二终乐章的存在则证明贝多芬从美学的角度看待一个不同的结尾并认为它是恰当可取的：听众意识到这种差异自然是基于回忆，这一明显的特点往往被评论家们忽略，他们当做固体物那样来对待音乐的结构。

贝多芬通晓赋格，这不仅基于他对音乐楷模的玄妙之处的了解，而且基于他对音乐的深刻的感受。早在孩童时期，他跟内费（Neefe）学习《平均律钢琴曲集》，但一定已经意识到他正在被引入他将要去从事的艺术的最深不可测的奥秘之中，而他随后与阿尔布雷希茨贝格

(Albrechtsberger) 进行的研究是要获得风格的纯熟，而不是获取他已拥有的知识。

当莫扎特发现巴赫时，他自己的创作能力正趋于成熟，结果并非鼓舞人心而是令人不安，这一点，从确定为未完成作品的克歇尔（Köchel）编号上能看出，而不可能从未能超过呈示部的赋格中看出。这就是巴赫可能提供的赋格模范中的惟一段落。因为有充分的理由，其全部赋格均不同——正如托维（Tovey）所指出的，赋格是一种织体（texture），而非形式（form）。

对维也纳大师们来说，令他们困惑的是，在奏鸣曲风格中加入一种很少允许出现在再现部的音乐形式：贝多芬甚至可能不知道巴赫的那数量极少的“从头再奏”(da capo) 类型的赋格的示例。巴赫的推论可能是这样的：可以说，一首赋格的呈示部要以一种类似奏鸣曲呈示部的那种方式确定演奏的主题，结果就不可能产生调性活动，也就是说，主调总是能演奏完毕，从而不可能产生戏剧性的返回。甚至被学术理论描述成一个产生最终高潮的手段的“密接和应”（stretto）也有时被巴赫用来在一首赋格中间以促成织体密度的紧张度。“降 b 小调赋格”（《平均律钢琴曲集》第二集）所展示的“密接和应”，比在三度音程中通过重复转位的最后的双声部

结合还要气势磅礴，人们几乎感觉不到这是复调音乐论点的顶点。

那么，对贝多芬来说，问题不在于呈示部，而在于调性和节奏对比的排列。在Op.106中，如同在四重奏中一样，运用赋格作终乐章引起了进一步多方面满足尾声的需要的问题，他采用了一个巴赫的解决方法，或许，仿效著名的“a小调管风琴赋格”，但是，发展成为键盘乐器的器乐式矫饰夸张的本质，在四重奏中却是行不通的。脱离一切古典主义惯例是要强调《大赋格》的绝对的独创性。对此进行了透彻的分析，但对结构的基本原理的解释无助于理解这部不同凡响的作品。实际上，通过揭示一个有根据而且看上去似乎可以理解为合乎习惯的组合，由于混淆了赋格与它所属的四重奏的前面的乐章的基本关系更深一层次的分析可能会妨碍人们理解。把它与前面的乐段分离开来就很像是只演出莎士比亚戏剧的最后一幕而不顾及其他部分。从《英雄交响曲》之后，贝多芬的重大作品（协奏曲除外，其中，完全不同的模式占主导地位）均在终乐章中解决潜力和前面乐章的对比：在Op.130中，对比过于极端化，调性、织体和节奏均雷同，只有极宽广的音域才能有希望使它们协调并使整个作品达到最终的和谐。

命名怪异的“序曲”（Overtura）本身即是和谐对比的典范，它参照四重奏的开端，编排了主题的几种变化形式：

谱例 71（a）

Adagio ma non troppo

（b）

Overtura
Allegro

请注意在此开场白中，它预示了即将演奏的乐段，但却没有按“正确的”次序。首先出现的是用于“降 A 大调赋格”中的形式，随后是尾声中的形式，再下面则是与降 G 调插段的十六分音符音型的结合，而只有那时，才会出现第一首赋格的令人困惑的节奏形式。脱离拍子的重复的连结音符在谣唱曲及更早些时候，当然在 Op. 110 中就已过早地出现。

这首二重赋格（double fugue）的两个主题具体表现

了成为 Op. 130 特点的、极端的对比的强行结合。而“前导主题”却属于巴赫世界，如果我们使其节奏模式“正常化”，就会看得出来。

谱例 72

它的对应曲在其顺序模式和其过分单调的节拍方面，都异乎寻常的“平庸”。在完成这样的非常非古典化的结合之前，贝多芬需要大量、全面地起草乐谱，然而，一旦开始谱写赋格，就要从强烈的和微弱的节奏的相互作用中获取一种有节制的激情，这种激情在二十世纪前的音乐中没有先例，仅在莫扎特在为双钢琴谱写的冷酷的“c 小调赋格”（K. 426）中有所预示，其中，线性的乐曲事实上更加偏激，显然，莫扎特的赋格深深地打动了贝多芬，因为贝多芬在总谱中抄用了它。第一赋格中连续用很强音演奏的片段就源于这种结构；贝多芬演奏管风琴时一定会意识到在不少巴赫的赋格中都存在着不适当的力度变换，不过这种情况只发生在早期的作品中，亦即“f 小调赋格”BWV534，巴赫展示出一种受限制的调性组合。我们再次意识到《大赋格》的整体布局与 Op. 130 的其余部分相关联，在第一乐章之后，其主音

大调几乎不再出现。“降 B 大调赋格”在和声及主题方面都未得以展开，而在节奏方面却有所发展。尽管三连音音型早在第 58 小节中就出现了，带附点的节奏持续不断直至第 139 小节，其中，两个主题压缩成为一种它已不复存在的形式，自乐曲开始以来，它的不复存在带来了惟一一次对紧张气氛的缓和。第二主题中三连音的几种变化形式与主要主题的一个八分音符移位的结合引起了自十四世纪后期以来没有先例的在节奏上的错综复杂。

调整了持续不断的奔放之情，赋格增添了活力，但是在它能平静下来之前，带附点的节奏再度出现，且当调性开始脱离降 B 大调时（第 153 ~ 158 小节），它几乎占有主导位置。当序曲中预示的插段以降 G 大调开始时，记忆把织体和调性的对比与第一乐章的幻想世界相联系起来。此处，贝多芬的绝妙之举就是通过把令人惊叹的“降 B 大调赋格”的乐思转变成一个极悦耳的乐段，在作品中形成一种极端强烈的对比。终乐章的前导主题，首先渐弱，然后，以较长的音符与显然是出自二重赋格上部，缓缓奏出的轻柔蜿蜒的旋律结合起来。为了使对比度协调，贝多芬变换了其节奏特性：前导主题的重音记号转至上部主题，成为小节线上的柔和的替

换，此时，前导主题本身转入了平滑的四分音符的长乐句。在整个间奏曲中，复调音乐消逝于一种织体之中，在此，以赋格式开始不会出现任何引起有争议的推理。甚至在第 193 小节起，处于高音部和低音部之间，精心模仿的主题延长部完全朴实无华，消失在一个力度变化之前（第 220 小节，渐强至 *f*）。随后的齐奏被大提琴持续演奏的音型打断，这个音型曾在 109 小节内以 d 小调结束之后的第一赋格中出现过：

谱例 73（a）

bars 111 ff.

Vlns.

（b）

bars 222 ff.

[Moderato]

这种追思无疑是开始打破自“降 B 调赋格”结束以后一直占主导地位梦幻般的宁静。随着十六分音符下降，在四重奏的第一乐章中唤起对呈示部结尾的回忆的小提琴和中提琴的八度和音成为一个显而易见的暗示。在《热情奏鸣曲》中，更加朴实无华的间奏曲在两段粗犷奔腾的乐曲之间，形成一种平静安谧的气氛。那充满深情，近乎浪漫的直率，对 1825 年的贝多芬已不再适宜。降 G 调插段的反响太深沉，无法返回到第一赋格。如果贝多芬有这种目的，他就会使这优美的谱曲具有吸引力不很强的写实性，但是，把前导主题的 6/8 拍形式作为尾声的开端的可能性，也被开场赋格的纯粹的宏大（sheer magnitude）所排除，其猛烈的力量既不能重新开始，也不可能被“胜利的”尾声丢弃。不对乐曲作出任何预测的听众在作品演奏到此时仅仅知道，并非激烈的主题已成为非赋格式演奏的主题，来自序曲（第 10 小节）的突现的颤音以一个华彩风格的颤音形式出现后而消失，而“降 B 调赋格”的上部主题被变成了再适宜不过的、传统的低音。

如同在《庄严弥撒》的“羔羊经”中那样，如此轻易获得的信心是不可靠的，降 B 大调的活泼的终止式被最矛盾的调性，其本身的降七度，轻蔑地置于一旁，

第二赋格以降 A 调开始。这个主题又完全重现了它的节奏形式，如同在序曲开始数小节中听到的那样（一个重要的细节），最后的颤音被延长了。对主题，一个主题片段的双减值，已出现于降 G 调间奏曲中。追踪毫无作用的联系很容易但又具有危险性，因为它们因顾及到声音的清晰度而呈现，但是，这个音型却被“置于”整个降 G 调段落惟一未经和声配置（unharmonised）的乐段之中。

谱例 74

bar 159
Meno mosso e moderato
Vln. I
pp Vln. II
pp
bar 175
Vln. I
Vln. II
bar 272
Allegro molto e con brio
Vln. II
ff
sf
Cello 8ve b.

对这个答题（中提琴，第 280 小节），又加上一个对主题，仍基于主题之上，但是，这是一种其中的主题不会长久保持不变的赋格。而“降 B 调赋格”，尽管具有强烈和“线性的”（linear）刺耳声，依然保持了古典主义的传统的做法（在 Op.106 中的赋格、《庄严弥撒》

和 Op. 131 中，情况亦然）。现在，贝多芬创造了一种新艺术形式——赋格与变奏。他完全凭直觉重新发现了等同节奏的新艺术技巧。如果一个主题的节拍形式持续不变，那么，音符就可能改变——节奏即是主题。他在奏鸣曲和回旋曲中运用了这个乐思，但是，此处贝多芬把它加到赋格的乐源上。第二个对主题（仍然是呈示部！）最好描述成这样 ♩. |♩. ♩ 𝄾| 三拍加上一个结束音型。当然，从旋律上说来，它来自主要主题的前三个音符，但其同一性依赖于节奏，艺术语言在第 299 小节起逐渐形成庄严的低音模进。与此同时，主要主题通过其华彩风格的颤音（第 305 ~ 309 小节）的顺序处理被延长，并且，它以三度音程成为一个插段的素材，在启应轮流吟唱中，流畅自如地转调，首先，在中间声部和外部声部之间，然后（第 340 小节起），在整个三声部中，如莫扎特的五重奏写作中那样。至此，《大赋格》中的一切均走上一条窄调性之路，此时，随着两小节乐句的出现，舒缓的感觉清晰可闻。如果主要主题能扩展，它也能缩短。在插段中，它是由最后的数小节来表示的，也就是长音节后面那部分，这时，开场加上尾声即可以代替整个主题了。

谱例 75

bar 349
Vlns.
Vla.
tr
ff
tr

这段谱例表现了欣喜若狂的对旋律（counter-melody）出自主要主题中前三个音符，为缩短的乐曲之开始部分伴奏。当第一小提琴自呈示部开始首次演奏完整主题时，其结尾的颤音在中提琴和大提琴之间持续一段卡农式的对话，其主题具有最富特色的由强烈的音符表现出来的音程。在赋格的这部分，贝多芬以一种不能称之为预言性的风格谱曲，因为，无人有胆量或创造能力在此处模仿他。艺术家们由于预言了以后的技巧而受到了历史家们的称赞，这种技巧只使先前的鉴赏家们感兴趣，而随着时间的推移就无意义了。那么，我们将如何称赞贝多芬发明的一种超越历史进程的音乐呢？斯特拉文斯基所说的话恰到好处——没有无根据的夸张，只有准确地陈述事实："这首完全与时代同步的音乐作品将永远是时代的代表作。"乐曲高潮的力量来源于其潜在的和声结

构，具有巴赫作品中的对称。任何一位表现主义艺术家都能产生一种混乱的狂热的效果，然而，贝多芬从未与理性时代失去联系。一个背景是完全合乎规范的和声进行为第一小提琴的无休止的颤音伴奏，同时为第二小提琴的对主题的怪异音型和两个较低声部的持续卡农伴奏。要注意，高音线条是如何在其颤音之下掩盖了在这首曲子一开始就听到的主题中的下降音型。在调性转换到降 E 大调时，它的出现，与最极端的前导主题变体结合起来，具有一种奏鸣曲风格中无与伦比的、戏剧性的影响，而戏剧是它的天然资源。在第一个而且惟一的赋格-变奏-奏鸣曲的示例中达到这一点是值得注意的精神胜利。在调性上《大赋格》至此依然保持未变，虽然它极具权威性而不能称之为晦涩，但令人费解。降 E，看起来似乎是通向长时间无降 B 主音的一步，只是降 A 调的属音，为了强有力地再表现降 G 调间奏曲，乐曲返回到不规则的中心，按照贯穿于整个终乐章的对比的原理，宏伟雄壮代替了抒情柔和。每个主题都以两个对立的形式出现，在尾声能够把变形的“降 B 调赋格”的二重主题带回来之前，我们必须面对的是应用于微妙的间奏曲的反向过程。

返回到“很快的快板”，是在节奏微妙的段落中完

成的，无疑旨在排除对乐章的一切概念；这样，重新确定降 B 调为主要主音（终于！）不再受到任何奏鸣曲形式的影响。没有奏鸣曲乐章可能为其尾声保存主音的返回，而此处，再现部的最明显的成分是过渡段，而不是任何可能被视作说明性的成分。从我们对贝多芬的早期音乐的理解，我们所期待的是一个充满胜利的尾声，三十多年来，贝多芬在这种结尾形式中显示了其卓越的天才，由此，开创了一个先例——他不会因为此种结果而受到责难。贝多芬的胜利听起来有真实感，因为它们代表了对一位艺术家的体验的回应，艺术家自然会想到一个异常大胆的解决办法，通过对多变的背景的意识更加令人信服。对于《f 小调四重奏》，终乐章的难以处理之处需要一个不同的终结大型奏鸣曲设计的方式，此处，对于贝多芬的成功的程度，看法上依然有分歧。在 Op.127 中，一个刚劲有力的“规范的”最后乐章能在其尾声中从精妙的海顿式的主题过渡到一种《英雄交响曲》般的颂扬。这里，尾声使意义的扩展潜伏于主题之中。

对于 Op.130，尽管终乐章几乎变成一半是宽广的幻想曲和赋格，其中的幻想曲是一个对比的模进，如果不进行回顾，很难作为一个统一体加以理解。除了解决

赋格的冲突，尾声无论如何必须使整个四重奏的开端再现，尽管这种由评论家们精心编排的主题连接是贝多芬不屑一顾的无价值的手段。接着在“降 A 调赋格”以一种令人不可思议的刻板的重复方式返回之前，首先听到了诙谐曲般的间奏曲。它首次出现，就被降 A 调性压倒，此时，它以前导主题的半音变化的舒缓地展开，继续演奏着，在和声上如同莫扎特的许多作品中类似的乐段那样，具有感官上的迷人之处。没有任何直接的提及，这些温和的半音风格使人回忆起四重奏的开场小节的相当非悲剧性的严肃精神。把这个尾声（第 565 小节起）中的半音音型与谱例 72 及第一乐章的第 7 ~ 13 小节中的主题进行比较。所有这一切与第三乐章的开场有联系，或许，还与“德国风格舞曲”的主要曲调中交错地下降和上升半音相联系。

尽管情况可能就是这样，毋庸置疑的是来自赋格本身、此时已变换音型的主题的超凡的多变，看起来，对于那些坚持认为贝多芬在这些最后的作品中已对四重奏表现方式表现得无所谓的人来说，音色的适切表现已不起作用。注意，在大提琴和中提琴在 573 ~ 580 小节中的交叉演奏，及在 596 ~ 608 小节中那愉快的拨奏。贝多芬他能够这样转换着其赋格主题令人惊叹的强劲的表

演，肯定赏识周伊特（Jowett）在比尔博姆漫画中杜撰的疑问："如果他们找到圣杯，他们会把它怎样呢？罗塞蒂先生。"在《大赋格》结尾之前，而且还在最庞大的弦乐四重奏的结尾前，序曲的开场均以主调再现，一个必要的结构上的手段。（注意，速度比开始时快。）它出现在原来位于它后面的主题援引之后，并处于反向的次序之中。冷酷严厉的"降 B 调赋格"组合在暗示下属音和声之外，突然被中断了，降 G 调间奏曲的低声的暗示亦然。所有紧张气氛的消失是一个深奥神秘的过程，在冷静、理智的喜悦之中，不存在尘世间的悠闲或舒适。最后的陈述是在第 707 ~ 716 小节中（注意，在较低主题的八度音程重叠中音色的深度），从"降 B 调赋格"开头的二重主题结合的表现，就像《赋格的艺术》那样宏伟。

在完整的四重奏首演时，贝多芬对两个诙谐曲所唤起的欢呼没表示出任何快乐之情，但对观众不能欣赏赋格却表现出愤怒。（一位匿名的批评家在 1826 年写道："……像中文一样难以理解，极不可思议……愉悦摩洛哥居民的音乐。"）尽管如此，他乐意分别出版此赋格，以其最初的形式及钢琴二重奏改编曲形式，并同意谱写一个供替换的终乐章。除了从很不直接的意义上讲，最

伟大的音乐作品并非是自传体式的，但是，当贝多芬于1826年秋末在格涅新村完成新乐章时，他把两首最后的作品，Op.131 和 Op.135 安排在 Op.130 之后，不能返回到《大赋格》尾声所能包括的雅各布（Jacob）式的热情奔放之中了。任何音乐作品的意义只能随着时间的推移而逐渐地建立起来，回想起来，在 Op.130 之末尾，赋格之前的五个乐章的变化才作为一个模式被隐藏至终乐章的模进被感觉出来。

赋格的必然性无法预言，而实际上，必然性并非是一个能产生预期效果的概念，因为，任何作品的最后形成听命于作曲家。假设《大赋格》从未存在过，那么，替代它的奏鸣-回旋曲就会被作为美妙的嬉游曲的完成而接受下来，是真正而且是惟一的继承莫扎特的 K.563 的作品，它与赋格几乎无共同特征，虽然开始的八度音程 G 源于谣唱曲的最后的和弦，序曲的齐奏 G 亦然。此外，第一个主要插段，以其优美的连续扩展的旋律，运用降 A 大调，是第二赋格的调性。否则，除开乐章中间的令人惊叹的齐奏乐段，这首出色的乐曲就会成为 Op.59/1 的终乐章之后的同类的作品，当它在降 A 调插段结尾处返回之际，运用了典型的贝多芬晚期的手法作为主题中乐句的复叠部分。

升 c 小调四重奏，Op.131
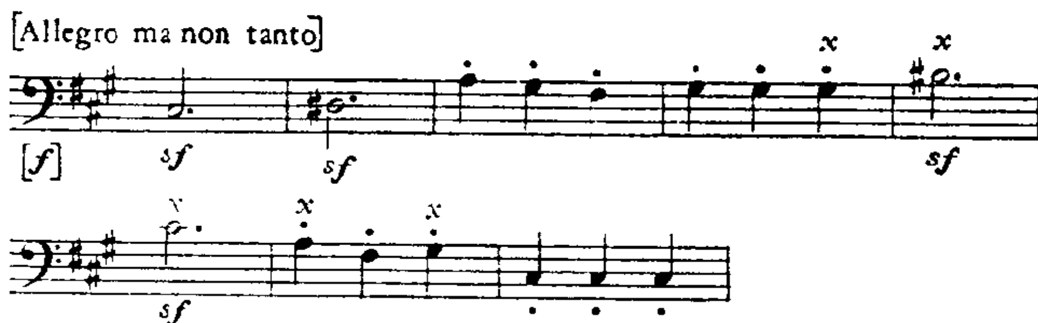
在最后五首四重奏中，有两首，而不是三首，像有时人们说得那样，处于出类拔萃、与众不同的地位。Op.132 基本上属于古典主义的系统，因为简短的进行曲风格，和宣叙调都没有真正扰乱四乐章计划——奏鸣曲形式快板，诙谐曲和三声中段，变奏曲慢速乐章，以及回旋曲风格的终乐章。当我们把 Op.130 和 Op.131 视作十八世纪嬉游曲的颠峰时，就会注意到升 c 小调作品，贝多芬认为是他作品中最伟大的，却是离开传统的乐章顺序最远的；两部作品都是“终乐章作品”，宛如第三、第五和第九号交响曲，但是，Op.130 通过插入额外的乐章延长了四乐章计划，而 Op.131 却完全放弃了它。令人奇怪的是，奏鸣曲形式的作品，把它真正的奏鸣曲乐章保留给终乐章，惟一的先例用的也是升 c 小调——《钢琴奏鸣曲》Op.27/2。

在贝多芬的全部器乐赋格中，他所奋力拼搏力求解

决的问题乃是一个乐章问题。在运用赋格作终乐章时，贝多芬不得不以不同于巴赫的赋格，但又是惟一可能楷模的方式来建立和声的紧张气氛；然而，当他决定用一首赋格开始 Op. 131 时，问题迎刃而解。赋格曲式的呈示部，依据一个慢速主题，从本质上听起来会像一个引子，而如果，像这里，整个赋格将没有终结地进入下一个乐章，这样就不需要一个形成高潮的尾声了。

“升 c 小调赋格”的主题，整个作品从它发展，在 Op.132 第二乐章的三声中段里暗示出来（我们只能假定这是贝多芬私下的玩笑)。

谱例 76



1825 年末，一个主题草稿出现在一本谈话簿中，还有另外一些版本也都说明贝多芬所建议的是完全的（而不是守调的）答题。广义地说，“守调答题”（tonal answer)，就是在答题时主音属音互换，反之亦然；而“完全答题”（real answer）则是整个直接移调，五度音

程上移（当然，也可以是四度音程下移）。或是这个或是那个所要求的环境并不是凭经验就可以识别的，尽管理论家们对此颇多议论。很明显，以主音开始的主题在答题中必须有相同的起始音符，无论是完全答题，还是守调答题，但是，凡起始音符是属音的地方，完全答题就会在主要的上主音开始，有一种“非推理”的效果。所以，贝多芬用“守调”开始他的答题，以升 C 回应升 G，但继续完全答题来移调。这遵循了调性规律，在主题的第三和第四小节中，以主音取代了属音，但是，在第一个完成的小节中，则容许对升 C 的守调答题。事实上，整个答题均依据下属调，也即以升 f 小调。呈示部的这种开场决定了这首四重奏的全部伟大设计的一个特点。在其下属调位置中的第一个乐句（这可能是灵感之源泉）替代了属音 A→升 G 之上的半音，不靠无色彩的 E→升 D（“完全的”答题），而是靠主音之上的半音所形成的激烈的“那不勒斯”的抑扬变化，D 本位→升 C，其真正的等同物，以区别于“完全的”。

正如人们已经注意到的，根本就没有“赋格形式”这种东西。贝多芬甚至都不把这种乐章称之为赋格；假若他要给它命名的话，他宁可称它为“利切卡尔”

(Ricercar，意为“探索”)，效法巴赫《音乐的奉献》中的一首，对此贝多芬肯定是熟知的。这是根据贝多芬对基恩贝尔格感兴趣这一点作出的判断，贝多芬拥有此人的作品整整有六卷之多，并且其中包含对巴赫卡农曲的解析。上述两首乐曲均以严格的赋格式呈示部开始，然后在间奏曲中扩展，如此引人入胜，乃至主题几乎不能保持其作为交谈的主要议题的地位。这可能是（也可能不是）一种巧合，贝多芬采用了一个很像巴赫作品的体系：呈示部之后，一个有相当分量的插段展开，而被推延的主题的下一个进入处于中间的声部。在这两首自由赋格类型处于最高发展阶段的示例中，主题的进入间隔广阔，足以消除对赋格的解说性的武断，这一成分即使在巴赫一些不太引起人们激情的作品中，也不总是被接受的（巴赫《赋格的艺术》中的密接和应赋格是为了展示目的而谱写的示范乐曲)。顺便提一下，贝多芬作品的主题很像巴赫《b 小调弥撒曲》中第二个“垂怜经”(Kyrie）的主题，达到了真正的节奏同一性，我们回忆一下，许多贝多芬作品的主题在起草的第二阶段都获得了上拍。贝多芬问布赖特科夫（Breitkopf）索取塞巴斯蒂安·巴赫的弥撒曲并引用“钉在十字架上”（Crucifix-us）低音声部的那封信（1810 年 10 月 15 日）是众所周

知的。出版完整的《弥撒曲》由西姆罗克（Simrock）宣布（1818 年）：尽管发行推迟了很久，贝多芬可以是以 1810 年的纳格利的版本中获悉了“垂怜经”与“荣耀经”（Gloria）。无论如何，在 Op.131 的开场乐章中，贝多芬退回到比巴赫更早的复调音乐中去。从第 65 小节开始的卡农插段具有一种早期大师作品中才有的孤高的美，甚至比帕莱斯特里那和若斯坎·德普雷早或者更早一些，在奥克冈或迪费之前。贝多芬所持的观念是，他们的音乐不仅仅是沉湎于空想。正当贝多芬创作《蕾奥诺拉》的剧本之时，约瑟夫·索恩莱斯纳尔（Joseph Sonnleithner）正准备一个文艺复兴合唱音乐的版本，包括大约十首若斯坎的作品。如果他没有把这些作品拿给贝多芬看，那就太令人吃惊了。贝多芬对早期音乐的兴趣必定早就被其同行们所熟知。跟在第 53 小节中减值主题进入之后的上升模进（注意，这里，在低音部和最高声部中，双重模进的强度）持续在一种任何古典主义楷模中都难以发现的程度上，但是，在奥布雷希特（Obrecht）的作品中这并不少见！当主题在低音部增值之开端最高声部中出现时（第 98～99 小节），升 D 的非常强烈的效果不仅仅矫饰夸张，不过它确实华美高贵。在这样一个阶段，尾声开始时通常的下属音音色在呈示

部中一度炫耀之后力量就会消失，主题就把下属音答题变成主题的强有力的主音形式。

这种“那不勒斯式的”半音的矛盾加强了在尾声中的这种变化上的持续性，例如，在增值主题（第107小节）中的G本位音与紧随其后的D本位音（第112小节低音声部，第113～115小节最高声部）。

当结束这“赋格”时，无装饰的八度音程又从升C上升到D时，它只需要中提琴部中的升F来把D转变为一个调性，其主音持续音以八度音程在旋律之下，再加上它对莫扎特《g小调五重奏》中终乐章主题的微弱回声。注意，曲调如何强调了——这个动词对这种高雅的建议来说太粗鲁了——导音，轻换了第一乐章的加强的D→C♯。当旋律的第一个乐句在具有典型的晚期贝多芬特色的连续变奏中扩展时，它到达了一个C♯大调和弦，其低音部由音型|𝄽♪♩ ♪|隐藏着，这是一个细微的勾起回忆的东西，此D大调在一部以其主调开始的作品中是一个降调上主音。整个调性结构的坚固性取决于听者是否接受C♯小调，作为音乐最终必定返回来的主要主音，因为所有其他调性都是过渡性的——D大调、升f小调、A大调、E大调、升g小调。贝多芬把简短而词藻华丽的间奏曲插入到“快板”与中心变奏之

间，这就避免了五度音程 D－A－E 过分明显的调性-模进。这样形成了一种进行完美清晰对话的印象，它以一种未知的语言诉说了十分真实而有价值的东西。在低音声部，其最后的小节把参照物带给半音的变化，这次是 E－F 本位音。

除了在所有各个方面都独特的 Op.130，像贝多芬所有最后几首四重奏一样，Op.131 把变奏曲作为核心。关于贝多芬在其晚年沉迷于变奏形式，已有大量论述，再要锦上添花，有用的素材也不多了。当行动让位于沉思，一整套变奏，对于一位打算把“宁静的核心”赋予一部重大作品的作曲家，似乎就是理所当然的源泉了。其中，紧张气氛和对比可以被一个依然处于其总调性的单一主题消除，或者，即使它确实变换了调性，这样做也没有任何戏剧的暗示。或多或少呈其最终形式的旋律草稿在两个八度音程中把它分开，但并未表明这是否意味两个小提琴之间存在着分工。这种交替，没有八度音程的变化，很难得听到，但是，为了重复曲调，草稿形式被采用了。在旋律的后半部分，第一小提琴占了主导，包括第一个表现的全部，以及除前两小节以外的重复段。这里有一种神秘感，如同《凤凰与乌龟》（Phoenix and the Turtle）那样深奥。

理性本身混淆，
看着分裂愈合
其本身，或任一个，或一个都不，
简单如此好地复合。

谱写一首“三合一”的卡农曲是一个明显的三位一体（Trinity）的文艺复兴象征。贝多芬的《天国之美赞美诗》（Hymn of Heavenly Beauty）没有这种数学运算，只有诗情说明这种旋律从合二而一的两个声部中形成。调性织体无与伦比的纯朴和悦耳。关于贝多芬对运用传达乐思的表现方式采取无所谓的态度纯属无稽之谈，这种荒谬的言论竟大量存在，而各首后期的四重奏，因是明显高声誉的作品，一直被描述成“抽象的”，高高翱翔于音色，或者甚至效果的世俗的见解之上。同样的情况，巴赫的《赋格的艺术》，尽管几乎全部经过精心策划，以便能在键盘上演奏，仍被一些人称之为“纯粹的乐思”，脑海中没有构思表现形式。

如果我们比较最后几首四重奏的慢速乐章，注意每一个主题均有如何适合其特征的、独特的弦乐织体，这种观点的荒谬性就暴露无遗了。Op.127 中，沉思的宁

静，除了在主题之始的小提琴中，几乎见不到可以感知的变化；在 Op.132 中，调式开场严格的音符对音符的对位；在 Op.130 行板的全部四个声部中，都是异想天开的、装饰音型的精心之作，其中每一个都以其自己的方式谱写出弦乐四重奏的总谱。在 Op.131 中“行板”拨奏低音部与中提琴久久持续的持续音部音符形成了艳丽的深沉而热情的背景。当第一个曲调（对海顿美化了的温馨家庭气氛表示敬意，例如，在其最后那首四重奏中）得到重复时，经改变的总谱是这位耳聋作曲家听觉幻想的奇迹，中提琴的双音、以弓弦乐器拉奏和（甚至更加虚幻的）低音部中的拨奏，只能与《第九号交响曲》慢速乐章中的鼓的五度音程降 B－F 相比较。第二个曲调毫不逊色地富有想像力地配上了总谱；小提琴的十度音程在重复时由第二小提琴和中提琴替代，变得更加华丽。把持续音音符转给中提琴的必要性带来了声部的再分配，值得进行最细致的审视。

以其对称的、八小节乐句的二段体结构，主题及其严格相应的变奏说明，作为极端保守主义者的贝多芬，对于“进步”的兴趣丝毫不亚于巴赫。对他最后几首作品的理解一直受到基础薄弱的假设的妨碍，认为他正在割断古典主义传统的羁绊并在探索新的合乎传统习俗的

可能性。实际情况是，他的先行者们的美学德行在贝多芬的晚期作品中找到了他们最终的颂扬。使这种音乐难以理解的是远离精神特质的普遍感受，而不是其“形式”。因此，在这些变奏中，和声体系——本身具有伟大的纯朴——及乐句结构两者每一首都极易辨认出来。由于他使主轮廓十分简朴，贝多芬就能够把自己的幻想沉湎于无尽的细节的精粹之中。举例而言，注意，在第一段变奏中（谱例77），主题的旋律如何由小提琴和中提琴轮流交替的半乐句维系着，在重复时，此程序被颠倒过来。

变奏Ⅱ是Op.127中（也是变奏Ⅱ）相应部分的简化版。但是，变奏Ⅲ，尽管严格地基于主题，用音乐语音提出了一个谜，这种音乐语言像设想的那样清晰易懂。这个曲子所标的是“lusinghiero”（谁劝诱了谁?）——但是，这个意义的暗示，很明显只适用于前一半，其中，主题非常精确地由具有最罕见的美感的卡农式的对话来表现，在后一半中，轻柔地持续着固有的卡农曲。有两个范例都是贝多芬所熟悉的，其中一首是巴赫的《戈尔德堡变奏曲》第六变奏，另一首则是莫扎特《安魂曲》（Requiem）中的“Recordare”。所有这些都肯定地说明，《庄严弥撒》中四重奏变奏的乐段非常
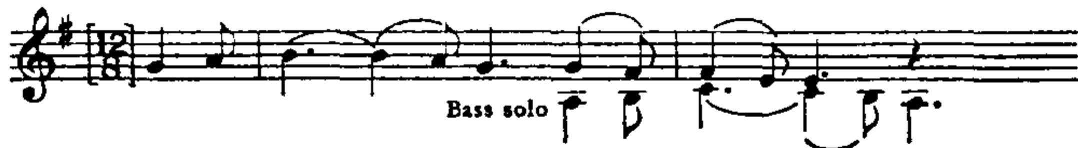
明显是一个能勾起联想的相似物。至于“降福经”（Benedictus）的参照几乎是直接的援引（谱例 78）。

谱例 77

bars 32ff.

Andante ma non troppo e molto cantabile

谱例 78



它们如此之相似，以至人们提出一种站不住脚的想法，贝多芬是否打算以牺牲学院派对位为代价来开一个玩笑，不过，这里的音乐是如此完美，应该可以否定这种不恰当的反应。

在这段变奏的后半部分中，卡农式的乐思旨在表现轮廓清晰的不协和音，以与第一部分形成极端的对比。主题（subject）从主题（theme）后面部分中的一个音型展开，不是一个自由的插段。第四段变奏颠倒了气氛-模进，把难以捕捉的、遥远的幽默置于前半部，与其故意不起作用的拨奏音在一起。第二部分就没有这些，其中，以主题的开始为基础的乐句交换，与持续的旋律轮流交替，以像《庄严弥撒》中“Et vitam venturi”之末的上升音阶那样华美的上升音阶的衬托。当第一小提琴的十六分音符从最低的升 G 上升到 E，高两个半八度，贯穿这些变奏始终的“复奏（double）变奏”技巧使这个“音阶-音型”显得突出了。

Op.74 的终乐章已经表明，“变奏-主题”的简化能

与更加正统的处理进行对比到多么出色的程度，而 Op. 131 中倒数第二的完整变奏（其他部分变奏属于尾声）在重叠的和弦中隐藏着旋律和脉动。然而，和声结构和乐句长度被忠实地保存下来，而原始旋律的一些片段也暂时显现出来，诸如在后半部分之始。贝多芬作品的精确性和准确性在 1825 年如巴赫的卡农曲在 1740 年代那样老式；这些品质在两人的作品中都是必不可少的，因为一首非正式的准变奏曲（见门德尔松）一旦被看穿，就会像一首假赋格或假卡农那样容易消失。背离了基本规格就是撕毁契约，而结果不会依然使人感兴趣。

谱例 79

bars178 ff.
[Allegretto]

bars16 ff.
[Theme]

[pizz.]

开始的时候，“柔板”形成整个作品的核心，是一段严格的变奏，遵守两次的八小节结构，原始旋律的要素被转换成有更加深刻表现力的等同物。例如，主题在其第一部分中通过一个八度音程上升，然后，又通过升D与D本位交替的次七度音程的柔和的半音体系平息下来，主题的上升就精确地在变奏中“实现了”。在乐曲被重复时，它本身随着我们的期待而变化（惟一的期待是变奏V的后半部分），要想打破这整个平静的奇特的低音音型，此时此刻，随着旋律飘浮到高于它之上，被遏制而陷于无声，下降的美被第一小提琴和中提琴之间的十度音程增强了。然而，贝多芬特有的标记“如歌的”被保留下来，而分裂音型，在后半部分中同样被放弃，返回来留驻。对这个固定音型，毫无威胁与恶意；像这部作品中的其他成分，它完全地清楚明白，却又神秘地难以理解，不过，当诙谐曲开始时，其第一小节可能会追踪回到该变奏的最后一部分，由于某些原因（什么原因呢?)，贝多芬最终删除了四分音符从而



。

其余部分是尾声；在所有后期的变奏套曲中，贝多

芬把主题音型扩展到超过主题所赋予的节奏结构之外，由此，使出发到某种终结的出发点清楚明白，不过并非为了任何艺术表现的高潮。变奏曲中，尾声的特殊问题起因于固定不变的古典主义体系的调性。从主音从未停止出现的再次断言中证实不了太多的东西。在 Op.131 中，进一步的复杂化从作品本身的连续形式中产生了。一个发展中的调性方案是如何贯穿于七个乐章，作为中心曲段包含一个从未偏离其本身的非主要主音的调性的一个变奏套曲呢？很清楚，尾声，仅一次，将不得不离开乐章的调性。因此，在带有宣叙调成分的过渡乐段之后（它不很流畅，但是，可以追溯至主题的和声草稿中），原始旋律的前半部分以不适当的调性 C 大调小快板，活泼地开始了。它急促地演奏着不安的感觉使之停顿，直至发现返回是简易的，所需的一切是把 EFE 转变成 E 升 FE；这样转变之后，它重复旋律的开端，以简明而绚丽的织体继续演奏几乎到达第一首乐曲结尾，一连串的颤音围绕着曲调本身，而大提琴却佯装是某种不为人所知的数字低音乐器。小提琴颤音第二次从升 C 移到 C 本位，C 大调间奏曲此时以 F 调被重复演奏。在此不甚远的调性中无需用经过改变的变化来重复 EFE——现在 A 降 BA；持续的音符是乐章的主音，主

题的最后音型以其适当的调性出现，但是，信心已丧失，如不紧张地重复自己并停下来反思，它就不能超越本身的属音。

最后四小节用总谱谱写了十二次，贝多芬孜孜不倦地寻求完美。在该谐曲之前，纯朴（semplice）一词紧随延长记号（pause），对领奏者可能是一种警告：此处不要即兴演奏！

四重奏的调性模进十分从容地引向 E 大调，虽然有一个优美的有密切联系的点子，它是由显而易见的民歌式主题配置和声而成。通过将其转变成为中音大调，及其多次重复，贝多芬利用这极简单的曲调的最富有特色的特点提醒我们，升 C 是作品的主音。（E 大调的中音，也就是升 G，在大三和弦也是升 C〔小调〕的属和弦。）

尽管《b 小调小品曲》（Bagatelle）的持久的活力已不复存在，Op.126/4，这一“急板”更接近于它，超过任何规范的诙谐曲。（不过，《奏鸣曲》Op.31/3 的诙谐曲，就像目前这个二拍子乐章，取代了一个慢速乐章。）其动人的第二主题，比其自身重复的乐句模式中的第一主题更简单易懂，指的是四分之一世纪之多以前的 Op.18/2。

谱例 80

这相当简洁的连接可使变奏主题和 Op. 18/3 的慢速乐章之间的相似性似有道理。如果贝多芬在返回到海顿和莫扎特的、希腊的“nothing-too-much”理想之际重新搜集了其自己的较早期的音乐的话，那是不会令人惊讶的。

尽管其语法简单，这一“急板”无论是在其节奏的细微方面，也就是简练精辟的妙语与对奏鸣曲至关重要的乐句结构持续不断的展开之结合方面，还是在主题相接的高度的独创的方式方面，处处显示出技艺精湛的魔术师的技艺。在一切都看上去十分得体之处，靠近琴马

(sul ponticello，把琴弓几乎置于琴马之上，就会生成奇异的、无音调的沙沙声）奏出了一个令人扫兴的音符，以其号角（horn）音型，使八度音程升 G 调的严格的演奏方式，贯穿于最后的渐强的段落。这是作品的转折点。至此，一连串令人惊叹不已，明晰的创作已进入一个超越敏感极端的世界，仿佛智慧的自由创造力可以是至高无上，超越经验的局限性的。

贝多芬既不主张逃逸而进入实现梦想的幻想中，也不主张虚假的——东方的神秘主义的假冒的慰藉。杰出、有天赋而又普通的含蓄的人徘徊于心智健全的边缘，是他们使其艺术成为调性进入宇宙。人们想到了马拉梅（Mallarmé）、斯克里亚宾（Scriabin）——一些人可能说，甚至想到了瓦格纳。在贝多芬的生命的最后几年中，那骇人的悲哀和孤单无助并没驱使他的创作进入音乐的自传性创作之中，他也没有陷入那种替代或增强酗酒或吸毒的慰藉的宗教皈依之中。他那高尚健全心智和世俗的普通意识从未离开他，而 Op.131 的倒数第二个乐章以莫扎特式的宁静暗示着悲剧，比 Op.130 中谣唱曲的令人心碎的语言的全然真实的雄辩更加感人肺腑。费蒂斯（Fétis）说旋律出自一首古老的法国歌曲，这种说法是否正确并不重要（它也被与“科尔尼德莱”〔Kol

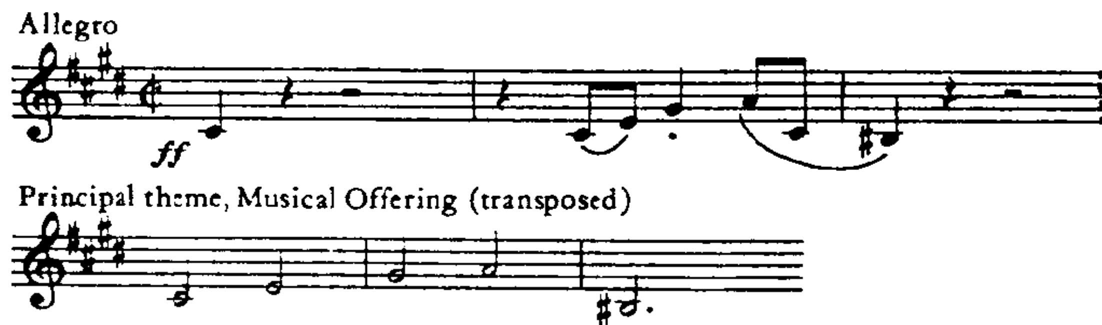
Nidrei，意译为“所有的誓言”〕联系起来)：值得注意的是这种看法是可能的。(主题草稿的存在并未对其独创性作出证明。一位作曲家会渐渐追忆起他在他人作品中听到的东西。)与谣唱曲不同，如其名称所暗示，具有某些刻意创作出来激起感情的独白，这个简短的柔板如真理的质朴那样真实。作为一个悲剧性的终乐章的过渡段，它使 Op.132 中的宣叙调确实显得很“装腔作势”。

在其持续的附点节奏中，Op.131 终乐章与 Op.59/2 的终乐章有明显的相似之处。值得一提的是，一个 6/8 拍的早期草稿以升 f 小调开始，并持续直至音符急奏，在此，贝多芬写着“升 c 小调之后的”(später nach Cis moll)，也就是说，以一种比 e 小调终乐章更加引人注意的方式，乐章在其调性之外开始，此处，比起一般的表现方式，调性的含糊不清不很明显。

Op.131 的整个规划中不可忽略的是在这特殊的草稿中，音符 D 本位音的持续。贝多芬没有写上调号，而是采用四个升记号，并在 D 音之前写下了还原记号。在属音中所计划的开场的动机可能是通过赋格呈示部中的“答题”所暗示的调性开始终乐章，使第一和最后乐章互相联系。为了一个与整个作品的主题结构联系更紧

奏的乐章，把这样的计划放弃了。终乐章开始，它刻板地持续演奏着主音，而升 c 小调中的属音，此时作为一部作品中无特色的主要主音而又被重新演奏。由于注意到在 Op.131 的第一乐章和巴赫的《音乐的奉献》中的六声部利切卡尔之间结构方面的相似，我大胆地提出这部同样的作品为终乐章的第一主题提供一个有可能的来源（谱例 81）。这个开始的后续包含一个对第一乐章的赋格主题的引喻，如同《大赋格》中的某些传统做法那样，表现了古老的等同节奏手法。旋律变换了，当然，和声结构也会随之变换，但是，音符值却是同一的（在减值方面）。E 大调“第二主题”，显然由于以后的原因，较简短，但其非同寻常的雄辩力使其在调性规划中占很大的比重。

谱例 81



发展部，与贝多芬最早期以来的大多数作品形成对比，就调性而论，是非探索性的。不重复呈示部的奏鸣

曲乐章通常总是以部分地重复主音的第一主题来开始发展部——勃拉姆斯在其《第四号交响曲》中遵循了这种传统做法。贝多芬在此处，通过重复开场的十五小节改变了做法，但是，是在下属音中，这个，而不是所提到的主要主题草稿，是赋格呈示部的下属音的平衡特征；同理，b 小调的移动使人联想到（见第 117～125 小节）第二乐章的“那不勒斯”D 大调。在乐章的此声部中，出自第二主题（第 56～57 小节）的长音阶音型变得很重要。

较早地发现了古典主义传统的替代物的大师现在又将其复原。发展部，（举例而言）像莫扎特在《布拉格交响曲》中的发展部那样简洁而凝练，发现自己又暂时处于 D 大调中了（130 小节之后），那不勒斯乐思如此动人心弦，因此在总谱中，对乐曲的重复又太快了。低音部安排在升 G，开始数小节的节奏是 ♫♩，在这样的地方所采用的是前所未有的最具传统特色的手段。这个属音准备，用三小节的乐句（注意这种非常贝多芬式的低音部中的音符值的缩短），引出了一个变得宽阔开场形式，力度相当大，使四重奏，仅就其本身的技巧而言，变得像一支管弦乐团那样强劲有力。

以一种具有讽刺意味伤感（它出现于 Op.95 的诙谐

曲中，表现方式又不很精细），赋格的暗示此刻并未马上引向第二主题，而是导向抑扬格（iambic）节奏的优美而宁静的扩展部分。贝多芬最钟爱的渐强突然转到 *p*（弱），在不可避免的、却令人惊讶的 D 大调中所期待的主题之出现中，显出前所未有的哀伤与动人。

早在《钢琴奏鸣曲》Op.10/1（第一乐章），贝多芬已经用不同于主音的调性再现了第二主题。数年后，在《钢琴三重奏》Op.70/2 的终乐章中，一种不同寻常的、以呈示部❶ 开始的调性结构带来的结果是一个双再现部。在 Op.131 中，没有什么会引导我们期待降上主音，因为在呈示部中，主题已经以关系大调正常地出现了。现在，其后面的乐句扩展了，在 D 大调为对答而静静地转向升 C 大调之际。主题的简短的参照排除其刺耳的噪音（中提琴，237 和 241 小节）。为了悲剧性的讽刺，这与《第九号交响曲》第一乐章中的主音大调平行（第 469 小节起），虽然在这一水准上试图描述音乐，文字表达的粗俗都会显露出来。尾声（注意在第 329 ~ 330 和 333 ~ 334 小节中，D 大调成分的返回），在一个表现

---

❶ 托维《贝多芬》（Beethoven，牛津，1994）109 页有美好的描述。

出最大限度的强调、而无力度加强的休止小节之后，以使人联想起《大赋格》（第 708 小节起）的结尾的八度音程的赋格暗示，将整个作品的第一和最后乐章的主题令人不可思议地结合起来。在宏伟的辟卡迪三度（tierce de Picardie）终止式之前，最后参照，带附点的节奏，“稍缓慢但不及柔板”，是贝多芬对莫扎特的作品 K. 491——终乐章的尾声最新的再现。按照诺特博姆的纪录，Op.132 的草稿是由一首名为“享受生活”（Freu dich des Lebens）的卡农，从 Op.131 的草稿中分离出来的。

F大调四重奏，Op.135

Op.131于1826年7月完成，恰恰是在贝多芬陷入晚年的许多痛苦中最不幸的事件之前，他的侄儿消失并企图自杀。他无疑于深秋在格涅新村完成了最后的四重奏，因为霍尔茨在7月份说，这将是第三首F大调作品（及其Op.18/1和Op.59/1）。大约与此同时，他正在考虑《大赋格》的替换；诺特博姆所引用的主题（Ⅱ p.524）表明，至少一段时间，他处于布莱克（Blake）所说的“该死的梏具，祝福自由！”这样一种情绪中；两年前，Op.127中变奏曲的深沉主题在起草的过程中，强调将愉悦的“优雅的快板”称作“La gaieté”（快活、高兴之意）。很明显，贝多芬反对因其晚期作品所要求的超人类的专注的态度就是要不受浪漫主义的怀旧之情的困扰，返回到他青年时代的不甚苛求的世界中。我们不应基于其晚期的作品轻率地进行概括，因为它们这样的状况纯属偶然。这五首四重奏可完全在《第九号交响

曲》和《庄严弥撒》之间，形成一个绝妙的间奏，而所提出的《安魂曲》与《第十号交响曲》，霍尔茨声称曾听贝多芬演奏了整个第一乐章。所能言及的是，在1826年，他很高兴忙于创作非探究性而更具娱乐性的音乐。如果Op.135最终具有新奇的独特性，这便是人们对作曲家惟一的期望，对他来说，自觉地呈现过去的风格（新古典主义）就如同僵硬的演绎（a priori）体系一样不可思议。

或许，第一乐章确实以带有感情色彩的嘲弄，顺便影射了风格古老的正式过渡段（第24~31小节），不过在随后的乐段中，精心编排的延留音太优雅而听起来不够庄严持重。当发展部把开场主题与第一过渡段乐句（第10小节）的七度音程结合在一起时，二十世纪似乎比十八世纪更近了。莫扎特的皇帝可能会说“贝多芬，音符太少了”。仅在这无可否认连接紧密的发展部的几小节之后，再现部就佯装以下属调取而代之。但是，我们没有受骗。回到远至Op.10/2这古老的手法并非十分可笑，但是，对于有智慧发现此道的人，老笑话就有新含意，而当主题又以正确的调性开始时（第84小节），这也不奏效，而真正的再现部则必须等待，直至焦躁不安使第一小节低声持续的降D，在第100~102小节中

几乎似传奇剧般地变得适宜于朗诵。通过装饰过渡段主题，贝多芬使它听起来像一个新乐思（因此，它就是）。

谱例 82

Exp.
bars10 ff.
[Allegretto]

Recap.
bars109 ff.

当尾声像发展部那样开始时，但运用了颤音变体而非原始颤音，效果加倍神秘。和声被升 C、升 D、升 G 音的变化搞得模糊不清（降 D、降 E、降 A?）。最后的适切表现，即降 B 调主要主题返回（如同在错误的重复中）提供最后阶段所需的下属音装饰。

如果说这令人惊叹的“小快板”调和了与中国哲学家们所具有的中庸之道相对立的风格，“活板”虚构出一种咳嗽声（hawks）和锯拉声（handsaws）的混合音，也许是四重奏中最令人不安的乐章，并非因为其“黑色”幽默，而是因为怀疑我们这些听过此曲的人，是其

嘲弄的对象。开始八小节的两个非旋律中的哪一个会被接受为主题？刚开始非常“有意义”，但演奏完后却未曾为人们所识别的降 E 调又会产生什么效果？在开场未得到内声部（虽然它们是简单）的有利配合而被转位时，我们还应注意那令人震惊的刺耳的双声部。当此部分的其余部分恰当地平静下来成为正常的乐曲而对 Op. 18 来说，也相当悦耳动听之际，我们意识到小快板中的对比设计的继续。在复小节线之前，传统的主音和属音使降 E 调的返回比以往更令人不安。但是，紧接着重复的长模进却以人们所熟悉的贝多芬诙谐曲方式，表现地恬静而富有生气，运用了巧妙而出色地转变了计划的音调，F 大调——G 大调——A 大调，一种非古典主义的调性结构关系，使人想起了《田园交响曲》的第一乐章。

很明显，无法设想一个四度音程音级就达到 B 大调，但是，歌德学徒式的魔术师对第一小提琴在其余三位演奏者再三地重复在复小节线处已出现而又未被注意到的无关紧要的小音型所表现的震惊，超过了对他的实验的震骇。所能为之的是使最难以控制的固定音型获得成功，一首含糊地基于乐章开场的民歌曲调（Volks-weise），用空弦 A 做跳跃床以使它保持在空中。像降 E，

但更加大声，这无关紧要，而只是在方便时逐渐消失。在“主要”部分返回时，它不可能找到开头八小节的低音部。

无论是作为小步舞曲或是诙谐曲，主要段落——三声中段——从头再奏（da capo）的设计一般总把三声中段作为点火器，对比的间奏曲无论用三个部分与否，从命名来看确实是明显的。当然，莫扎特彻底改变了这种比例，例如：在《C 大调五重奏》K.515 中，其三声中段不仅比小步舞曲更长，而且充满了最难解的莫扎特式的含糊不清。在 Op.135 中，作为一个连续不断织体的乐章，在不悦耳、无法控制的 A 大调高潮中达到顶点，这不可避免地是其最震撼人心的部分，几乎占据了整个“主要”诙谐曲的时间空间，天真的听众听到这些是正确的。

贝多芬仅一年前谱写了另一首民歌曲调，也用 A 大调类似地围绕着空弦 A。如果 Op.132 的三声中段“弱且温柔的”，展示了一种充满诗情的田园景象——渺远却无思乡之痕迹——后期作品中的插段就会像勃鲁盖尔（Breughel）那样富有浪漫主义气息，并可以被认作是贝多芬对于“乡村生活的愚蠢行为”的评论。将其提高至高于“有特色曲子”的水准，在节奏方面以及在

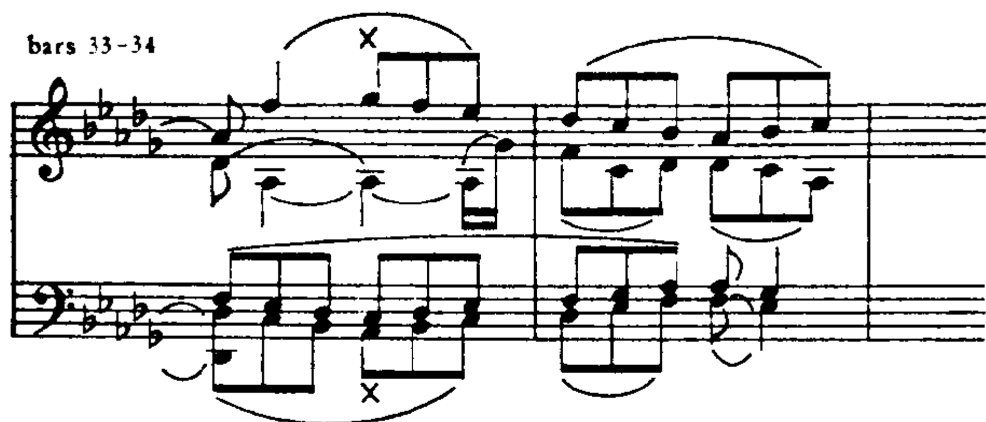
“三声中段”之始，无意地重复着温和的第一小节，旋律的无法预测方面，都是小提琴独奏的奥妙之处。也许，这就是头脑发达的贝多芬对其拥有土地的兄弟的评论吧。

Op.130通过把一切聚集起来谱入《大赋格》，把极端多变的调性与织体结合起来。在Op.135，对比在诙谐曲的接续中达到其极限——慢速乐章；在“活板的任性”与“慢板的真挚庄严”之间能感觉出什么联系来呢？这是本质上区别——尽管在莎士比亚的戏剧中相当熟悉的东西，对音乐来说却是新颖的。如果贝多芬在其乐谱草稿中，随着慢速乐章主题的出现就把较早的版本保留下来，气氛的变化会更加令人感到突然，因为降D调主音和弦的开场两小节的建立是在主题本身臻于完美之后才附加上的。在Op.106中，“柔板”之首，与有名的附加的小节有明显的相似之处。但是，在四重奏中，却没有主题的参照物，在F调和降D调相距不远的调性之间，也不存在所需的联系。（当然，贝多芬若把慢板置于第一乐章之后，就会避免这个问题了。）

现在，按贝多芬称谓的方式，用通常的“主题和变奏曲结构”这个术语来描述“静谧或和平之歌”已习以为常。但是，这并不是对那些听懂了音乐的人的影响。
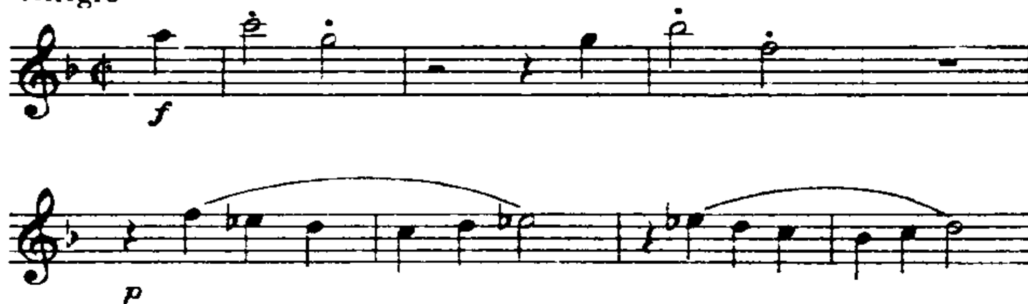
观察到贝多芬运用了隐蔽的变奏成分给连续扩展的歌曲（他的话语）协调感则更加有益处。那首深切感伤的“更加缓慢的”以变奏隐藏起来（理解其接近宣叙调风格的特性则更重要），当返回到速度Ⅰ时，整个主题在低音部出现。无疑地，十分明确的是贝多芬不打算构思一个变奏乐章，而产生了对绝妙的无装饰的旋律的全神贯注的冥想（Op.130 的谣唱曲属于一种完美的实例，或许，还有《小提琴奏鸣曲》Op.96 的柔板）。值得注意的一点是，为了“minore”（第 33～40 小节）之后的整个陈述的极具表现力的力度消失了，这种力度在一定程度上，是作品设计中至关重要的一部分。实际上，“minore”听起来颇似变奏，这是在开场表现中 *p* 微妙之处的渐强再现的结果。例如，把第 7～8 小节和第 24～27 小节进行比较。当演奏者按照贝多芬所标示的演奏时，大提琴旋律及其卡农式的小提琴对应部的沉静给人印象极深，这种手法似乎是一种新颖而重要的发现，无论它受到以后的作曲家们何等的忽视。在 Op.132 中所运用的线性的自然音阶声部写作在大提琴和第一小提琴对话之中再次出现。一个属音七度音程（谱例 83 中的 X 处）是不是像在这部分开始那样，听起来很新鲜呢？（自蒙特威尔第〔Monteverdi〕以来！）

谱例 83



第 38～41 小节的织体几乎是同样的非古典主义，其中，主音下降得很奇怪但令人信服。尾声，如同作品中的大部分，在处理久享盛名的传统做法的新颖的方式中具有创造性。（常用的形容词就意味着是确切的。）首先，当旋律消失在简短的乐句中时，因休止符而变得明朗，第二小提琴暗示着重复的属音。然后，低音缓慢下降，其长音符在第二小提琴的反复的音型模式中回响。这悦耳的隐伏八度音程的手法在四重奏谱曲上相当“非古典主义化”，不过在键盘上的华彩音型法（figuration）是相当不拘泥形式的。有关主题的暗示和贯穿这首四重奏的交叉参照，已经写了很多——在表面上比现代分析家的一些发现（或创意）更令人信服——例如，在慢速乐章和终乐章主题之间毋庸置疑的联系，尽管从音乐的角度来说毫无意义。

谱例 84（a）
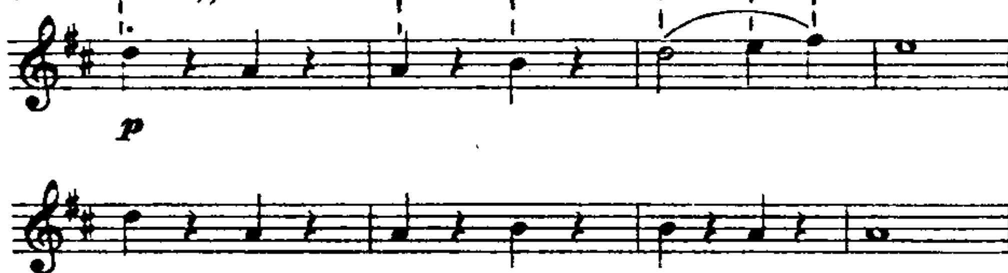


（b）

Theme of Lento (transposed)

（c）

(Finale 2nd subj.)



终乐章的主要主题是贝多芬在 1826 年 4 月谱成的主题的改型，作为一首按如下说法的卡农曲：“Es muss sein，ja，es muss sein. Heraus mit dem Beutel”。这可以解释成“它必定是，肯定地，它必定，把现金放在桌子上！”卡尔·霍尔茨叙述了 Dembscher，一位业余音乐家，如何借鉴 Op.130 的某些部分。听说

费用是五十盾，他勉强同意“Wenn es sein muss!”（“如果它不得不要这么多的话!”）贝多芬十分高兴，立刻草草地写下了这首四声部的卡农曲。当他着手谱写此四重奏乐章时，他用大写字母详细说明：“DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS”（难做出的决定）。

对这个标题及尔后置于终乐章本身之首的前导主题的意义，有许多推测。这首卡农曲无可否认是受到一现实生活事件激励而写成的，而贝多芬在这四重奏乐章中的意图又是何等地“严肃”呢？这种询问并非有益，因为它没有按音乐的本质来达到表现的意图。1806 年秋天，他谱写了《三十二段变奏曲》（WoO 80），一首 c 小调、充满了贝多芬式的强烈的伤感情绪的乐曲。但几年之后，据众所周知的轶闻所说，这首气势磅礴的帕萨卡里亚舞曲的作曲家竟然抛弃了它，说道：“这东西是我写的吗？噢，贝多芬，你真是一头驴!”许多论述此前导主题问答的草稿说明这种想法并非无意义，但是，若问其用意是否严肃，就如同样地询问《c 小调变奏曲》，或有关更伟大的作品《热情奏鸣曲》那样无聊。在 Op. 135 中，贝多芬对于奏鸣曲的第一和最后乐章中带有响亮的减七度音程的宏伟、矫饰夸张的格调又会说些什么

呢？

在 Op. 135 终乐章的后面部分中，以完全不落俗套的观点看待那“很强”的返回，以及令人担忧的“它必定是吗?”（Muss es sein?）庄板，而且认为它富于戏剧性，是有可能的。没有人能证明这种演奏法不成立，但这并非是贝多芬式的，也非莎士比亚式的嘲弄强烈的感情的方式。戏剧语言确实是那个时代的：震音和“表达感情的”（affective）音程属于早期浪漫主义歌剧的用词范围，在这独特的词汇与音乐的融合中，非个人的表现成分肯定是必要的。器乐演奏的宣叙调（贝多芬远离《第九号交响曲》的共同渴望的世界已数年）的稍许老式的旋律因已在 Op. 135 中所提及的不易察觉、超破坏性作用的线性风格而显得突出。考虑到快板乐章开始数小节（“它必定是”〔Es muss sein〕），或者，在最高声部和低声部之间经常存在的“新古典主义”关系。推测 1826 年之后贝多芬作品的意图没有益处，但是，全部以和声为基础的复调的古典主义格局在 Op. 135 中又任意地被逐渐削弱，第二个庄板把活泼的“它必定是”置入其令人苦恼、无法解决的不协和音之中就不足为奇了。无论严肃与否，现在的减四度音程 F－C 的感人的伤感，悲哀地变成降 G－D 本位是不应被误解的。

在尾声中，轻快地回答变为伤感的提问，这一细微异常的转换表现得最为强烈，谱例 84c 中的拨奏形式以同样超然的轻率将其抛弃之。当然，其本身只是一种肯定的前导主题形式。

在众多追随贝多芬的伟大作曲家中，一些人欲仿效其最后的慢速乐章的庄严与深刻意义，但似乎没有人认识到 Op.135 的终乐章的挑战性。在他之后的那个世纪中，贝多芬的伟大的中期作品仍然是一种挑战，一种并非是总令人愉悦的激情。但是在我们这个时代之前，似乎没有人通过贝多芬最晚期的作品，认识到恢复真正的莫扎特传统的可能性，借助于这个传统，最严肃的事情最终能以并非庄重或矜持的方式表达出来。

当乔叟（Chaucer）的特洛伊罗斯被杀害时，他的那如释重负的灵魂，快乐地旅行到第七个天体，他在那里俯瞰着地球：

> 终于，
> 他遇刺身亡，他的目光凝视下方；
> 他在内心嘲笑着深沉的悲哀，
> 因死神如此迅速的降临而哭泣。

贝多芬弦乐四重奏一览表

编　号		调　性	创作年代
Op.18/1		F大调	1799
Op.18/2		G大调	1799
Op.18/3		D大调	1798/1799
Op.18/4		c小调	1799
Op.18/5		A大调	1799
Op.18/6		降B大调	1800
Op.59/1	《拉苏莫夫斯基》	F大调	1805/1806
Op.59/2	《拉苏莫夫斯基》	e小调	1805/1806
Op.59/3	《拉苏莫夫斯基》	C大调	1805/1806
Op.74	《竖琴四重奏》	降E大调	1809
Op.95		f小调	1810
Op.127		降E大调	1823/1824
Op.132		a小调	1825
Op.130		降B大调	1825/1826
Op.133	《大赋格》	降B大调	1825/1826
Op.131		升c小调	1826
Op.135		F大调	1826